جامعة محمد الأول بوجدة
UNIVERSITE MOHAMMED PREMIER OUJDA
الكلية متعددة التخصصات الناظور
Faculté Pluridisciplinaire de Nador
فريق البحث في الخطاب والدلالة

المملكة المغربية
جامعة محمد الأول

منشورات فريق
البحث في الخطاب والدلالة
03

الخطاب النقدي العربي الحديث وسؤال الهوية

(أعمال ندوة دولية محكمة)

تنسيق وتقديم:
د. عبد الغني حسني

الخطاب النقدي العربي الحديث وسؤال الهوية (أعمال ندوة دولية محكمة)
تنسيق وتقديم: د. عبد الغني حسني

إن الباحث المتأمل في وضعية الخطاب النقدي العربي الحديث يلاحظ تباينا بين النقاد في طرائق تلقيهم نظريات النقد الغربي: فإذا كانت فئة واسعة منهم قد اختارت الانفتاح دون تحفظ على مختلف تلك النظريات والمناهج بوصفها مدخلا وحيدا لتجديد الخطاب النقدي العربي، فإن فئة أخرى قد وقفت منها موقف المتحفظ، من منطلق كونها إنتاجا ثقافيا غربيا لا يستجيب لشروط الهوية الثقافية العربية، بينما اختار باحثون آخرون طريق البحث عن نظرية نقدية عربية تأخذ من نظريات النقد الغربي ومن الموروث النقدي والبلاغي العربي ما يساهم في تأسيس خطاب نقدي حديث ذي هوية عربية منفتحة.

وهذا التباين في أنماط التلقي يكشف عن حاجتنا إلى تقويم علمي للمنجز النقدي العربي، بشكل يكشف عن مدى مساهمته في بناء معرفة بالذات الإبداعية، وفي بناء تواصل فعّال ومنتج مع الآخر الثقافي.

9 789920 885430

المملكة المغربية

جامعة محمد الأول

منشورات فريق البحث في الخطاب والدلالة

03

الخطاب النقدي العربي الحديث

وسؤال الهوية

(أعمال ندوة دولية محكمة)

تنسيق وتقديم:

د. عبد الغني حسني

يضم هذا الكتاب أعمال الندوة العلمية الدولية المحكمة التي نظمها فريق البحث في الخطاب والدلالة (مختبر مختم) بالكلية المتعددة التخصصات بالناظور (جامعة محمد الأول، المغرب) يومي: 16 – 17 نونبر 2021 في موضوع: "الخطاب النقدي العربي الحديث وسؤال الهوية".

عنوان الكتاب: الخطاب النقدي العربي الحديث وسؤال الهوية

المؤلف: مؤلف جماعي (**تنسيق وتقديم**: **د. عبد الغني حسني**)

تصميم الغلاف: ذ. حميد الزيتوني

الطبعة: الأولى، دجنبر 2023

الترقيم الدولي: 978-9920-8854-3-0

الناشر: فريق البحث في الخطاب والدلالة بالكلية المتعددة التخصصات بالناظور، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية

الخطاب النقدي العربي الحديث وسؤال الهوية

المحتويات

مقدمة

تعود المحاولات الأولى لتحديث الخطاب النقدي العربي إلى ما يزيد على مائة عام، مع الحركة التي تزعمها جرجي زيدان لتأريخ آداب اللغة العربية، باستفادته من منهج الغربيين في كتابة تاريخ الأدب، والدعوة التي أطلقها طه حسين خلال العقد الثاني من القرن العشرين حول تجديد الدرس الأدبي، وتأسيس منهج علمي يتجاوز "المنهج القديم" الذي كان مهيمنا على دراسة الأدب العربي وتدريسه في الجامعة المصرية. وكان المنهج المقترح كذلك منهجا غربيا قائما على التفسير العلمي لحتمية الأدب في ضوء الشروط الموضوعية التي تتحكم في نشأته وتطوره، لينتج عن ذلك اتجاه جديد لم يكن معهودا في تأريخ الأدب العربي ونقده وتفسير تطوره.

وإذا كان طه حسين رائدا لما يعرف في النقد العربي الحديث باللانسونية، من خلال اتباع منهج علمي يقرأ العمل الأدبي في ضوء عوامل النفس والبيئة والتاريخ (على النحو الذي جسده به في أطروحته حول أبي العلاء المعري)، فإن عمله شكل كذلك، بجانب العمل التأريخي لجرجي زيدان، إعلانا لانفتاح النقد العربي على مختلف النظريات النقدية الغربية التي شكلت منذ تلك الفترة أساسا لجزء كبير من الممارسة النقدية العربية الحديثة، بدءا بالنظريات السياقية التي تفسر حتمية العمل الأدبي في ظل عوامله النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية، مرورا بالنظريات النصية التي تعدّه كيانا مستقلا يجد تفسيره في داخله، وبالنظريات التأويلية التي تربط الدلالة بالمتلقي، وصولا إلى النظريات الجديدة التي تتبنى العودة إلى السياق في صورته الثقافية الشاملة التي تنطلق من النظر إلى العمل الأدبي بوصفه منتجا ثقافيا يتأثر بعوامل الثقافة ويساهم في تشكيلها.

ونتج عن كل ذلك تحول النقد العربي الحديث إلى نقد "متعدد الهويات" والمرجعيات، يرحل من نظرية نقدية إلى أخرى، ويجرب على الأدب العربي، قديمه وحديثه، كل ما يصل إليه من مناهج مستقدَمة من الغرب: فتبنى طه حسين المنهج الوضعي التاريخي، وتبنّى كل من العقاد وعز الدين إسماعيل ومحمد مندور ومحمد النويهي منهج التحليل النفسي في تحليلهم لنفسيات أبي العلاء وأبي نواس وعلي أحمد باكثير ونجيب محفوظ... كما شكل صعود الإيديولوجيا الماركسية وهيمنتها على الساحة الفكرية العربية بعد منتصف القرن العشرين دافعا لعدد من النقاد، من أمثال محمود أمين العالم وغالي شكري ونجيب العوفي ومحمد بنيس وحميد لحمداني... إلى تبني النقد السوسيولوجي الماركسي، وخاصة في صيغته البنيوية التكوينية التي طورها كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان...

وساهمت مفاهيم الحداثة المرتبطة بنقد الإيديولوجيا وإلغاء المرجع الخارجي، إضافة إلى التطور الذي شهده البحث اللساني، في هيمنة النظريات النصية عند فئة أخرى من النقاد، كنظرية المنهج الشكلي عند إبراهيم الخطيب، والنظرية النقدية البنيوية في صيغها: الشعرية والسردية والسيميائية واللسانية عند جماعة من النقاد منهم: كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي وسيزا قاسم وسعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو وسعيد بنكراد وعبد المالك مرتاض، والنقد البلاغي الذي يسعى إلى تجديد الخطاب البلاغي العربي بالمزج بين معطيات البلاغة العربية والبلاغات الجديدة عند أمثال: عماد عبد اللطيف وحمادي صمود ومحمد العمري وعبد الله صولة ومحمد مشبال ومحمد الولي وسامية الدريدي...

كما أن رياح ما بعد الحداثة التي هبت على النقد العربي بداية من سبعينيات القرن العشرين قد حملت إليه ممارسات جديدة وجدت لها أصداء متباينة في الساحة النقدية العربية، تمتد من نظرية التلقي مع رشيد بنحدو وبشرى موسى صالح وحامد أبو أحمد وإدريس بلمليح

وغيرهم... وفلسفة التأويل مع بعض النقاد المشتغلين بالفلسفة كعادل ضاهر وعبد العزيز بومسهولي، إلى تلقي التفكيكية لدى أمثال: عبد الله إبراهيم وعبد الله الغذامي وعبد الوهاب المسيري وعبد العزيز حمودة ومحمد مفتاح... إلى نظرية النقد الثقافي مع تنويعاتها المختلفة: النسوية وما بعد الكولونيالية والتاريخية الجديدة... مع نقاد منهم: سعيد يقطين وعبد الله الغذامي وعبد الله إبراهيم ويمنى العيد وخالدة سعيد ورجاء بن سلامة ورشيدة بنمسعود ومحمد معتصم...

غير أن الباحث المتأمل في وضعية الخطاب النقدي العربي الحديث يلاحظ تباينا بين النقاد في طرائق تلقيهم نظريات النقد الغربي: فإذا كانت فئة واسعة منهم قد اختارت الانفتاح دون تحفظ على مختلف تلك النظريات والمناهج بوصفها مدخلا وحيدا لتجديد الخطاب النقدي العربي، فإن فئة أخرى قد وقفت منها موقف المتحفظ، من منطلق كونها إنتاجا ثقافيا غربيا لا يستجيب لشروط الهوية الثقافية العربية، بينما اختار باحثون آخرون طريق البحث عن نظرية نقدية عربية تأخذ من نظريات النقد الغربي ومن الموروث النقدي والبلاغي العربي ما يساهم في تأسيس خطاب نقدي حديث ذي هوية عربية منفتحة.

وهذا التباين في أنماط التلقي يكشف عن حاجتنا إلى تقويم علمي للمنجز النقدي العربي، بشكل يكشف عن مدى مساهمته في بناء معرفة بالذات الإبداعية، وفي بناء تواصل فعّال ومنتج مع الآخر الثقافي.

وقد انطلق **فريق البحث في الخطاب والدلالة: القيم المجتمعية**، المشرف على تنظيم هذه الندوة، من المعطيات السابقة ليطرح على الباحثين إشكالية مركزية تتمثل في "**علاقة الخطاب النقدي العربي الحديث بالهوية الثقافية**". وهي إشكالية عامة يفرضها واقع يشهد

بتعدد مرجعيات هذا الخطاب على المستويين النظري والتطبيقي، وتتفرع عنها أسئلة انكب الباحثون على تعميق البحث فيها، أهمها:

- ما طرائق تلقي النقد العربي الحديث نظريات النقد الغربي: تنظيرا وتطبيقا؟
- إلى أي مدى ساهمت أنماط تلقي هذه النظريات في تجديد الخطاب النقدي العربي الحديث؟
- ما أشكال حضور التراث النقدي والبلاغي العربي داخل المنجز النقدي العربي الحديث؟
- هل يمكن الحديث عن نقد أدبي ذي هوية ثقافية عربية؟

وقد حددت الندوة لها هدفا أساسا يتمثل في تقويم المنجز النقدي العربي الحديث تقويما نقديا يستكشف مرجعياته المختلفة (القديمة والحديثة) ويعدد إنجازاته، كما يقف على أعطابه المحتملة (تنظيرا وتطبيقا)، وذلك بغية تحقيق جملة من الأهداف الجزئية، وأبرزها:

- تعميق البحث في مرجعيات الفكر النقدي العربي الحديث: قديمها وحديثها.
- الوقوف على إشكاليات تلقي النقد العربي الحديث مختلف النظريات والمفاهيم النقدية القديمة والحديثة.
- تعميق البحث في علاقة النقد بالهوية الثقافية، وجدوى الدعوة إلى تأسيس نظرية (أو نظريات) نقدية عربية.

- المساهمة في تشكيل رؤية معرفية ونقدية للنظريات النقدية الحديثة وأساليب تلقيها في المجال العربي.
- المساهمة، من خلال ما سبق، في تعميق المعرفة بالذات الثقافية وعلاقتها بالآخر، بوصفها سبيلا للانتقال من استهلاك المعارف والنظريات إلى إنتاجها.

وللإجابة عن هذه الأسئلة، جاءت البحوث المساهمة مقسمة إلى المحاور التالية:

- مرجعيات الخطاب النقدي العربي الحديث
- تلقي النقد العربي الحديث ونظريات النقد الغربي: المكاسب والإشكالات
- النقد العربي الحديث والتراث النقدي والبلاغي
- النقد العربي الحديث بين الخصوصية والعالمية

وأملنا أن تكون البحوث المشاركة من بلدان عربية متعددة قد أجابت عن بعض الإشكالات المتعلقة بالفكر النقدي العربي الحديث، وبأهم مكاسبه وإشكالاته، وساهمت في تأسيس وعي نقدي بالذات وبالآخر.

الفصل الأول:

مرجعيات الخطاب النقدي العربي الحديث

- **د. نجيب العوفي:**

توْطئة في نقد النقد: النقد العربي والنقد الغربي، أيّ تفاعل؟!

- **ذ. محمد أقضاض:**

مرجعيات النقد الأدبي العربي

- **د. عبد الغني حسني:**

الاتجاهات الحديثة لنقد الشعر بالمغرب: بحث في المرجعيات

- **د. محمد الميتري:**

الخطاب النقدي عند عبد الله الغذامي: الأسس والمفاهيم والرهانات

توْطئة في نقد النقد:

النقد العربي والنقد الغربي، أيّ تفاعل؟!

• د. نجيب العوفي

جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب

موضوع العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي، كما لا يخفى عن أنظار المهتمين، موضوع مترامي الأطراف متعدّد الضفاف، ينطوي على مسارب ومسالك ملتوية وملتبسة، ويثير أسئلة وقضايا دقيقة وشائكة. إنه موضوع إشكالي بامتياز، بكل ما يتضمنه مصطلح "الإشكال" هنا من دلالات مرتبطة بالسؤال المراوح في السؤال، والذي يُعيد إنتاج نفسه باستمرار دون الرسوّ على ساحل أو قرار.

والإشكال أو الإشكالية Problématique، بالمناسبة، واحد من المصطلحات الشهيرة والأثيرة الرائجة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، سواء على صعيد تنظيره وتفكيره، أم على صعيد قراءته وتحليله.

وصفة الإشكالي أو الإشكالية، هي التي تسِم وتلخّص طبيعة العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي، وهي التي تقرّبنا من نقاط التّماس الساخنة بينهما.

من هنا تبدو حراجة وصعوبة الإحاطة والإلمام بجوانب وأبعاد العلاقة التفاعلية بين النقد العربي والنقد الغربي في حيّز زمكاني محدّد، لا يسمح بالتفصيل وتعميق التحليل.

وحسبي أن أشير إشارة إلى أهم مفاصل هذه العلاقة، وأثير إثارة أهم الأسئلة والقضايا المتعلقة بهذه العلاقة.

ذلك أن إشكال العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي، يكاد يلخّص ويجْلو إشكال الثقافة العربية المعاصرة برمّتها، نقدا وإبداعا وفلسفة وفنا.

فالأدب والنقد الأدبي، يشخّصان على الدوام المجال الحيوي الذي تتناسل وتتفاعل فيه أسئلة وشواغل الثقافة والمجتمع والتاريخ، أو هما المرآة المقعّرة التي تعكس جُماع هذه الأسئلة والشواغل.

من هنا أجدُني مسُوقا إلى تجْلية هذا العنوان الكبير والمثير / النقد العربي والنقد الغربي، أي تفاعل؟!.

وأركّز هنا تحديدا، على هذه الصيغة الاستفهامية القصْدية (أي تفاعل ؟!)، بدل الجنوح إلى الصيغة الإثباتية – التقريرية (تفاعل النقد العربي والنقد الغربي)، التي تتصدّر كثيرا من المقاربات والدراسات العربية.

وأستحضر هنا، تمثيلا لا حصرا، الفصل الضافي الختامي لكتاب (دليل الناقد الأدبي) للباحثين ميجان الرويلي وسعد البازعي (التفاعل العربي مع النقد الغربي المعاصر).

وهو تفاعل أحادي من قطب واحد، كما لا يخفى.

ذلك أن كلمة " تفاعل" تفيد نحويا وصرفيا التواصل والتجادل وتبادل الفعل بين طرفين أو أكثر. وبصدد الموضوع الذي نحن بصدده، تعني أن النقدين العربي والغربي، يتفاعلان فيما بينهما. أي يتبادلان التأثّر والتأثير، والأخذ والرد. أي يتبادلان بعبارة فعل "المثاقفة النقدية".

وهو خلاف ما يشهد به الواقع الملموس لطبيعة العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي. حيث يبدو هذا الأخير باستمرار في موقع المؤثر والفاعل في النقد العربي من حيث يبدو النقد العربي باستمرار في موقع المتأثّر والمنفعل بالنقد الغربي دون أن يحفل به هذا الأخير أو يلوي عليه. بما يجعل معادلة التفاعل غير متكافئة بين الطرفين. أي يجعل أحدهما فاعلا وثانيهما منفعلا، وفي بعض الأحيان ناقلا ومُفتعلا.

وليس هناك في حدود علمي المتواضع، مظاهر وقرائن على تأثر وانفعال النقد الغربي بالنقد العربي، سيما في العصر الحديث. وفاقد الشيء بداهة، لا يعطيه. والمغلوب دوما يحذو حذو الغالب وينسج على منواله، كما قال ابن خلدون.

ومن ثم آثرتُ هذه الصيغة الاستفهامية قصدا (أي تفاعل؟!)، وعيا مني بإشكال هذا التفاعل والْتباسه، واقتناعا مني بأن التساؤل هو البوّابة الأولى نحو الفهم والمعرفة.

ويُجمع الباحثون على أن أولى المحطات التاريخية وأقدمها بصدد العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي، كانت في القرن التاسع الميلادي، حين ترجم حُنين بن إسحاق وبعض النّقلة السريان أعمال أرسطو، وفي مقدمتها كتاباه الشهيران، (فن الشعر/ البويتيقا)، و(فن الخطابة / الريتوريقا).

وإذا كان الفكر الغربي قد تأثر بالغ التأثر وما يزال بالكتاب الأول (فن الشعر)، وأفاد منه إفادات جمّة لا تبْلى قيمتها وجدّتها مع كُرور الأيام، فإن الفكر العربي قد مرّ بهذا الكتاب النفيس مرّ الكرام ولم يُولِه ما يستأهله من عناية واهتمام. بل إن بعض النقاد والدارسين العرب، قد تأوّلوه حسب هواهم وتقاليدهم الأدبية فحرّفوه عن سويّته وهجّنوا هويته ولم يتمثلوا روحه وحقيقته. وهكذا رأي بعضهم في التراجيديا، مقابلا ومعادلا لشعر المديح والفخر والرثاء، كما

رأوا في الكوميديا مقابلا ومعادلا لشعر الهجاء، ناظرين بعيونهم الخاصة إلى عمل نقدي لم ينبثق من تربتهم ولم ينزع عن قوسهم.

هذا في الوقت الذي احتفى فيه الفكر العربي بالكتاب الأرسطي الثاني (فن الخطابة) أو (فن البلاغة) حسب بعض الترجمات. وتبدّت آثار ومفاعيل هذا الاحتفاء واضحة جلية من خلال البلاغة العربية ذاتها، اصطلاحا وتقعيدا وتبويبا وتقسيما وتفريعا. حتى رأى بعض أهل الفطرة والسليقة في هذا التأثير الأرسطي – المنطقي، جناية على البلاغة العربية.

كان ذلك أول لقاء بين النقد العربي والنقد الغربي، عبر قناة الترجمة، وعبر أرسطو على وجه خاص.

وكان ذلك أول إشكال يلُوح في أفق العلاقة التفاعلية بين النقدين.

كان النقد الغربي فاعلا، وكان النقد العربي منفعلا، لكن بطريقته الخاصة ومزاجه الخاص.

ولم يخلّف هذا اللقاء الأول، كبير تأثير على الدرس النقدي العربي.

وتراخى الزمن بين الطرفين حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ليتحقق اللقاء الثاني والحاسم بين النقد العربي والنقد الغربي، وذلك من خلال علامتين بارزتين ودالتين، كانتا بمثابة الضوء الأخضر لانطلاق النقد العربي الحديث وانفتاحه على المرجع النقدي الغربي، كما شكّلتا لحظة تماسّ وتثاقف أساسية في مسار نقدنا العربي.

أي شكلتا ما يشبه "الصدمة الحداثية" النقدية، إذا استعرنا العبارة الشهيرة لأدونيس. تتمثل العلامة الأولى في ترجمة سليمان البستاني للإلياذة، وكتابته مقدمته النقدية والنظرية الرائدة

لهذه الترجمة العربية ومدارها / الإلياذة والشعر العربي– مقارنة بين فن الملاحم في آداب اليونان والعرب[1].

وتتمثل العلامة الثانية، في كتاب (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هيجو)، لمحمد روحي الخالدي المقدسي. وهو يتضمن رؤية نقدية حديثة مغايرة للرؤى النقدية التقليدية والتراثية التي درج عليها النقد العربي إلى زمن حسين المرصفي صاحب (الوسيلة الأدبية).

كان هذان العملان على وجه التحديد، بمثابة كوّتين مُشرعتين على فضاء النقد الغربي، ونقطة انطلاق لحركة النقد العربي الحديث الذي بدأ منذ هذا التاريخ، يخرج بالتدريج من دائرة نفوذ النقد العربي التقليدي، مع كل ما يترتب عن هذا الانتقال الإبستيمي، من صعوبات ومخاضات ومفارقات.

وعن هذا الانتقال النقدي من دائرة نفوذ تقليدية إلى دائرة نفوذ حديثة، يقول د. شكري محمد عياد في كتابه (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين): "وكما كان الأمر في الأدب الإنشائي، كان في النقد أيضا، فكتاب (الوسيلة الأدبية) للشيخ حسين المرصفي، لم يعقب خلقا، لا هو ولا رصيفه الأشد محافظة (المواهب الفتحية) وعلى العكس كانت مقدمة ترجمة الإلياذة لسليمان البستاني – وهي أشبه بكتاب قائم برأسه – كما كان رصيفها (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيجو) للمقدسي روحي الخالدي، بداية لجيل من المقدمات والمقالات والكتب فيما يطلق عليه الآن اسم النقد الأدبي أو الأدب العام "[2].

---

[1] صدرت هذه المقدمة الرائدة بعدئذ في كتاب مستقل، على غرار مقدمة ابن خلدون. وبين يدي نسخة صادرة عن دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس1998.

[2] د. شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، ع 177، 1993، ص79 – 80.

ومع هذين العملين، عمل البستاني وعمل الخالدي، بدأت تتسلل إلى الخطاب النقدي العربي حساسية فكرية وذوقية جديدة، كما بدأت تتسلل إليه أيضا مصطلحات غربية جديدة، كانت بمثابة المفاتيح التي فتحت أمام النقد العربي بوابة النقد الغربي، وذلك من قبيل (التراجيديا) و(الكوميديا) و(الدراما) و(الكلاسيكية) و(الرومانسية) و(الريالزم) و(الإيديالزم) على سبيل المثال..

وبما أن هذه المصطلحات ونظائرها كانت مستعارة ومُستوْردة من السجلّ النقدي الغربي، فقد وجد الدارس العربي الجديد، صعوبة وقلقا في استنباتها واستزْراعها في الحقل الثقافي والأدبي العربي، الذي كان مأهولا بالجذور والجذوع التراثية.

ومشكلة الاسْتنبات والاسْتزراع هذه، ستظل تلاحق الخطاب النقدي العربي على امتداد رحلته، نظريا ومنهجيا واصطلاحيا، الشيء الذي يؤشر بجلاء على قلق تفاعله مع النقد الغربي، وصعوبة الملاءمة بينه وبين طبيعة الإبداع العربي وخصوصية اللغة العربية.

وصفوة القول هنا، أن ظاهرة التّماس والتّصادي بين النقد العربي والنقد الغربي، قد شرعت في الظهور والنمو، بوتائر متصاعدة.

وكانت الترجمة من النقد الغربي إلى العربي، هي القناة التي تم عبرها التواصل والتفاعل.

وثمة ملاحظات أولية وعامة تسجل على حركة الترجمة هذه، نقتصر منها على ما يلي:

1- إن هذه الحركة نتجت في أغلبها الأعم، عن مبادرات فردية واجتهادات خاصة. وخضعت جراء ذلك لاختيارات أصحابها وأمزجتهم الفكرية والأدبية، ولم تكن خاضعة لجهود جماعية أو مؤسسية ذات استراتيجية محددة ومرسومة.

2- إن هذه الحركة اعتمدت بشكل خاص على اللغتين الإنجليزية والفرنسية، حتى إن كان العمل المترجم منتميا إلى لغة أخرى، كالروسية والألمانية.

3- إن هذه الترجمات تأتي دائما متأخرة عن إبانها وموعدها بسنوات عديدة تفصلها عن ظهور الأعمال الأصلية. وكثير من هذه الأعمال يكون نجمُها قد أفل، أو بدأ شعاعه يخبو.

ويورد الباحث المغربي د. محمد الدغمومي في أطروحته الجامعية (نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر) الصادرة سنة 1999، جردة تمثيلية ببعض الكتب المترجمة مع بيان الشقة الزمنية بين تاريخ صدورها وتاريخ ترجمتها، يهمّنا أن نلتقط منها النماذج التالية على سبل المثال[1]:

اسم الكتاب	المؤلف	سنة الصدور	المترجم	سنة الترجمة	الفارق
فلسفة الفن	بنديتو كروتشه	1913	سامي الدروبي	1947	34
مبادئ النقد	ريتشاردز	1932	مصطفى بدوي	1963	41

[1] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، 44، 1999-، ص303.

5	25	41	27	11	07
1952	1988	1978	1980	1967	1967
م. غينمي هلال	حسين سحبان	صالح جواد الكاظم	محمد برادة	محمد يوسف نجم	فؤاد زكريا
1948	1963/ 14	1937/ 36	1953	1956	1960
سارتر	ج. لوكاش	ج. لوكاش	ر. بارت	ديفيد ديتيش	جيرو/ سولينتز
ما الأدب	نظرية الرواية	الرواية التاريخية	درجة الصفر في الكتابة	مناهج النقد الأدبي	النقد الفني

الأسلوبية والأسلوب	كراهام هاف	1969	كاظم سعد الدين	1985	16
مورفولوجية الخرافة	ف. بروب	1965	إبراهيم الخطيب	1986	21
شعرية ديستويفسكي	م. باختين	1969	جميل التكريتي	1985	15/16
النقد الأدبي ومدارسه	ستانلي هايمن	1955	إحسان عباس/ م.نجم	1985	30
نظرية الأدب	ويليك روني	1942	محيي الدين	1972	30
تشريح النقد	نورثروب فراي	1947	محيي الدين	1991	44

4- وما يُلاحظ على الأعمال النقدية الغربية المترجمة إلى العربية على العموم، إضافة إلى التفاوت الزمني بين تاريخ صدورها وتاريخ ترجمتها، أن معظمها يكتسي طابعا نظريا ومدرسيا، ويدور بشكل خاص في فلك نظرية الأدب ومناهج النقد الأدبي ونظرية الرواية، مع ندرة الأعمال المتعلقة بالشعر، وندرة أكثر للأعمال النظرية والنقدية المتعلقة بالقصة القصيرة، والتي ينقص تعدادها عن أصابع اليد الواحدة.

كما يلاحظ أيضا، أن أمهات الكتب والأعمال النقدية والنظرية لكبار النقاد الغربيين، من أمثال سانت بيف وبرونتير وتين ولانسون وإدمون ولسون وبروكس وبلاكمور... لم تترجم إلى العربية، أو تُرجم منها أشتات وأمشاج متفرقات.

وهذا ما يجعل تعامل الناقد العربي مع المرجع النقدي والنظري الغربي، تعاملا جزئيا، ابتساريا واقتباسيا في بعض الأحيان، فيستدعي هذا دون ذلك، وينتقي من هنا وهناك، فيما يشبه الكولاج النقدي.

ويبدو الأمر أكثر التباسا، حين تتقاطع وتتداخل وتتخارج المصطلحات والمفاهيم والمناهج فيما بينها، ضمن القراءة الواحدة والفسحة الواحدة، فيما يشبه المرْقعة الهجينة.

أخلص إلى القول، بأن النقد العربي الحديث، سواء أتعلق بالسرد أم بالشعر أم بفن القول عامة، كان مسكونا بأطياف النقد الغربي وأصدائه، متأثرا ومُهتديا به إلى هذا الحد أو ذاك، وبهذه الطريقة أو تلك، هذا ما تشفّ عنه أعمال الرواد كطه حسين والعقاد والمازني ومارون عبود ورئيف الخوري وإسماعيل مظهر.. وأعمال لاحقيهم ومجاوريهم كمحمد غنيمي هلال ومحمد مندور وشكري عياد ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وحسين مروة..

لكن هذا النقد الريادي المسكون بأطياف وأصداء النقد الغربي، كان مسكونا أيضا بأطياف وأصداء ماضيه وتراثه الأدبي والنقدي، ومن ثم كان نقدا وازنا ومتزنا، يحرص ما أمكن على المعادلة الصعبة ومسك العصا من وسطها، ولم يصب جراء ذلك بدوار الانبهار وقلق التفاعل والتواصل إلا في حدود معينة.

وهي المنْقبة الثقافية التي ستفتقدها اللحظة النقدية المعاصرة، لحظة التفاعل الدينامي المتسارع مع النقد الغربي، انطلاقا من أواخر السبعينيات وطلائع الثمانينيات من القرن الفارط إلى الآن.

وكان سباق المناهج والمفاهيم والمصطلحات، وجدّة وتنوع القراءات والمقاربات، أهم ما يميز هذه اللحظة.

ولم يكن هذا السباق النقدي الماراطوني في عمقه ومنحاه، سوى سباق إلى احتذاء النقد الغربي والنسج على منواله ومثاله، نظريا ومنهجيا، وأحيانا نصّيا وحرفيا، حيث يقع الحافر على الحافر.

كان ثمة سعي حثيث إلى اجتراح "حداثة نقدية" تُسامِت وتضاهي حداثة الإبداع الشعري والسردي.

وكان للنقد ما أراده، حتى أضحت له دالّة وسلطة على الإبداع نفسه، يوجّهه كيف يشاء، ويَبْصمه بما يشاء.

كان النقد الفرنسي قبلة أنظار النقاد المغاربيين واللبنانيين، وكان النقد الأنجلوسكسوني قبلة أنظار النقاد المشارقة والخليجيين.

وسيلاحَظ مع الأيام، كيف بدأت المواقع تختلف وتتبدل بين المغرب والمشرق. وكيف أصبح المغرب العربي الذي كان محيطا منسيا ومهمّشا، مركزا نقديا مشعّا على المشرق ذاته، الذي ظل لعهود طوال مركزا إشعاعيا لا ينازع ولا يُضاهى.

وتلك الأيام نداولها بين الناس.

وكان المنهج البنيوي، بمختلف تجلياته وأنْحائه، سيد الموقف النقدي في هذه المرحلة وذروة سَنامها، يتهافت عليه النقاد زرافات ويخطبون ودّه ووصاله، في كثير من اللغط والضوضاء.

حصل هذا تحديدا في منتصف الثمانينيات، بعد أن كانت البنيوية قد وضعت "أوزارها" في معْقلها الغربي.

يقول د. عبد العزيز حمودة في هذا الشأن، وفي سياق كتابه (المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك) وبلهجة لا تخلو من حدّة: "إن الحديث عن تغلغل المشروع البنيوي في واقعنا الثقافي في منتصف الثمانينيات أمر مؤلم حقا، فقد كانت البنيوية في بلاد النشأة قد دفنت وووريت التراب منذ عام 1966 على وجه التحديد، بعد محاضرة جاك دريدا المشهورة في مؤتمر بجامعة (جوترهوبكنز) والتي تعتبر "مانفستو" ما يعرف الآن بالتفكيك"[1].

ومع هذا الوصول المتأخر للبنيوية إلى الفضاء العربي، فقد ملأت الدنيا وشغلت الناس وأثارت من حولها نقْعا وبَلبالا. وكان في مقدمة المطاعن التي وُجّهت إليها، الشكلانية، والغموض، والحذلقة العلمية حتى أضحت بعض القراءات البنيوية أشبه ما تكون بالتمارين

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، ع 272، 2001، ص15.

الرياضية والهندسية، مما دفع الدكتور عبد العزيز حمودة، إلى اعتبار الحداثة البنيوية (ناديا لنخبة النخبة)[1].

ولا أحد يُماري في ان النقد العربي المعاصر، قد انخرط بكليته منذ نهايات القرن الفارط وطلائع الألفية الثالثة، في رهان الحداثة والمعاصرة. وجاءت رياح العولمة مُسعفة ومشجعة على ذلك.

فانفتح على أهم المراجع والسّجلات النقدية الغربية، بدءا من الشكلانية الروسية وحلقة براغ إلى النقد الأنجلوساكسوني الجديد، إلى المناهج الواقعية – الاجتماعية والنفسية والأسلوبية واللسانية، إلى البنيويات الفرنسية، ومدارس النقد الألماني، ونظريات التلقّي.. الخ.

وكيلا ننظر فقط إلى النصف الفارغ من الكأس النقدية العربية ونغضّ ونبخس من قيمة الآثار والمكاسب الإيجابية الناجمة عن انفتاح النقد العربي المعاصر على سواحل النقد الغربي، لا بد من الإقرار بأن الخطاب النقدي العربي المعاصر أفاد إفادات علمية ومنهجية ونظرية جمّة من هذا الانفتاح، حفزه وحرّضه على تجديد لغته النقدية وتعزيز وإثراء ترسانة مناهجه ومصطلحاته ومفاهيمه وطرائق اشتغاله.

لكن الإشكال دائما كان متربّصا في صعوبة "تبْيئة" وتنزيل المرجع النقدي الغربي على المنجز الأدبي العربي، بكل حمولاته وخصوصياته اللغوية والثقافية والتاريخية الموشومة.

هنا بالفعل، يثور بحدّة إشكال التفاعل والتواصل بين النقد العربي والنقد الغربي ويؤول هذا التفاعل ذو البعد الواحد، إلى تبعية غير مشروطة من طرف النقد العربي للنقد الغربي، وتقليد

[1] السابق، ص 8.

انبهاري له. وهو ما يُفرغ آلية التفاعل من دلالتها الإيجائية. ويجعل النقد في المحصّلة أقرب إلى "النقل" واقتفاء خطى الآخرين.

يجعل النقد الأدبي بعبارة، شبيها بصندوق النقد الدولي، كما قلتُ في مناسبة فارطة[1].

وتبقى صيحة الوقت النقدية، هي النقد الرقمي في اصطلاح، أو الإلكتروني أو التفاعلي أو المترابط أو التشعّبي.. في اصطلاحات أخرى. وتتعدّد الأسماء والمسمى واحد.

والنقد الرقمي جزء من الأدب الرقمي الذي دخل فضاء الأنترنيت، في نهايات القرن الفارط.

يقول فيليب بوطز في تعريف الأدب الرقمي: "نسمّي أدبا رقميا، كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطا، ويُوظف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط"[2].

وعندنا في المغرب، نقاد وازنون متحمّسون للأدب الرقمي والنقد الرقمي، في مقدمتهم سعيد يقطين وحميد الحمداني وزهور كرام وجميل حمداوي.. تمثيلا لا حصرا.

حيث يدعو سعيد يقطين إلى "تجديد الوعي بالنص والإبداع والنقد، وفتح المسارات الجديدة والآفاق التي عليه أن يرتادها من خلال إبداع جديد يقوم على الترابط والتفاعل، ويسهم في تشكيل وعي نقدي جديد يتسلح ليس فقط بالعلوم اللغوية والبلاغية، وإنما ينفتح على مجالات تتصل بالصورة والتشكيل والموسيقى.. والرقميات والإعلام والتواصل"[3].

[1] نجيب العوفي، مداخلة منهجية، ظواهر نصية، ط 1، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1992، ص 11.

[2] فيليب بوطز، ما الأدب الرقمي، ت. محمد أسليم، مجلة علامات، ع 35، 2011.

[3] عن عبد الله البشواري، نقد الأدب الرقمي بين الوفاء للأشكال الورقية و تجديد آليات الاشتغال.

وقد أضحى عالم الأنترنت الآن، عالما طاغيا مُوازيا ومُضاهيا لعالمنا الواقعي. واهْتبل النقد الأدبي فرصته للتّموْقع في فضائه.

ولا نملك بحال أن نقف في وجه النقد الرقمي – التفاعلي، وليس في مُكْنة أحد كبح جماحه وطموحه. فالأمر رهين بالتطور الهائل الدائب للعالم الافتراضي العجيب.

والليالي حُبالى بكل جديد وعجيب.

مبدئيا لسنا ضد النقد الرقمي – التفاعلي. بل على العكس نرحّب به ونراهن عليه، شريطة أن يحافظ النقد على هويته ووظيفته التاريخية عبر العصور. أي أن يكون "نقدا".

وما أحوج هذا العالم الافتراضي العجيب الذي يشكل "مجرّة" سابحة من "النصوص" إلى مُراقبة ومحاسبة نقدية، تضبط قوانين السير الأدبي وقواعده، وتنبّه لمخاطر الفوضى الأدبية واللغوية التي غدت تزحف على الأدب العربي واللغة العربية.

وهي مخاطر تزحف على الأدب بعامة في مشارق الأرض ومغاربها.

ويُعدّ كتاب تودوروف الشهير (الأدب في خطر)، أحد العناوين على ذلك.

ولعل السؤال النقدي الحساس الذي يُمليه المشهد النقدي العربي المعاصر، بعد هذا الطواف النقدي عبر مرافئ الآخر، يتعلق في الأساس وبصريح العبارة، بالوظيفة الغائية للنقد الأدبي ومهمّته الاستراتيجية ضمن المشهد الثقافي العام.

ما هي فائدته وعائدته وما محله من الإعراب الثقافي، وبخاصة في هذه الظروف العربية الملغومة والمأزومة؟

هذا هو الهاجس النقدي الذي يستوطن هذه الملاحظات والتأملات. علما بأن النقد في منطوقه ومفهومه مساءلة ومجادلة واستبار واختبار. وهو المعنى الذي نجد له أصولا معجمية وإيتيمولوجية في الدال العربي (نقد)، وأيضا في الدال الفرنسي (critique).

ويكفي تصفّح معاجم اللغة والأدب لتبيان ذلك.

وأزعُم أنه حين عزلنا النص عن سياقه وواقعه وأدخلناه في أنابيب الاختبار الشكلية، وأعرضنا ونكصنا عن "خارج" النص وهرولنا إلى "داخل" النص، وانكفأنا واكتفينا بالحفر في تضاريسه وفسيفسائه النصية تحت طائلة الشعار النقدي الشهير (النص ولا شيء سوى النص)، أزعم أنه حينئذ بدأت حداثتنا النقدية تراوح في المكان والزمان، وتدخل فيما يشبه المهرجان الاستعراضي النقدي.

لقد تزامن هذا تحديدا مع "هيمنة النزعة الوصفية التحليلية على النزعة التقييمية التأويلية، بدافع من علْمنة الخطاب النقدي وتحييده وإبراء ذمّته من أية نوازع معيارية ونوايا إيديولوجية. ممّا يجعلنا في آخر التحليل، تجاه خطاب علموي شكلاني مُتعال، غايته الأولى والأخيرة أن يُعيد كتابة النص ويفكك اجزاءه وعناصره، ثم يعيدها إلى أماكنها أو يتركها لحما على وَضَم"[1].

والمفارقة السوسيوثقافية الدالة، أن "الخارج – نصّي" الذي أعرض ونكص عنه الناقد العربي الحداثي، كان يغلي ويمُور بأفدح الكوارث والدواهي والهزائم العربية. وكأنّ الانزواء والانكفاء هنا في "الداخل – نصّي" هروبٌ من هذا الواقع وتعويض عنه.

---

[1] ظواهر نصية، ص 11 – 12.

ومما يُفاقم ويضاعف هذه المفارقة السوسيوثقافية النقدية، أن "النقاد" تاريخيا هم الذين يتصدّرون الصفوف الثقافية الأمامية المحركة للسواكن والمثيرة للأسئلة والجدل والدّالة على الأعطاب.

ولاستعادة فاعلية النقد المفتقدة هذه في تصوري، لا مناص أولا، من "نقد ذاتي للنقد" يُراجع فيه بموضوعية وجرأة سجلاّته وأوراقه التي راكمها على امتداد العقود الأخيرة، ويُحصي الحسنات والسيئات النقدية.

أي لا مناص تاليا وثانيا، من حضور فاعل ل "نقد النقد". وهو الدور الذي يبدو شبه خامل وعاطل في المشهد النقدي العربي.

ولا مناص ثالثا، من عودة النقد critique إلى النقد، مساءلةً وتمحيصا ونقدا للنصوص بعد أن طمّ سيلها واختلط غثها بسمينها، سواء على الصعيد الورقي أو الإلكتروني. ممّا يستوجب بالفعل "جمارك" نقدية صارمة.

أخلُص في ختام هذه الملاحظات والتأملات النقدية إلى القول بحاجتنا إلى حراك نقدي جديد يعيد الحرارة إلى الخطاب النقدي ويوسع أفق تلقّيه، ويعيد له بعض "واقعيته" ورسالته.

حراك مؤسس على "نقد مزدوج" عميق للأنا وللآخر، حسب رؤية المفكر عبد الكبير الخطيبي.

حراك لا يقطع مع الآخر، لكنه في المقابل لا يقطع مع الأنا وذاكرته وتراثه وهمومه.

مرجعيات النقد الأدبي العربي

- **ذ. محمد أقضاض**

ناقد مغربي

1. انفتاح النقد على النص: انطلق هذا الانفتاح لخدمة المجتمع العربي، قصد بلورة النهضة، فكان للأدب والنقد، في كل مسارات مكونات المرحلة، التي يغطيها هذا الانفتاح على مدى أقرب من قرن، دور حضاري وإنساني للإسهام في استنهاض المجتمع المتخلف، عبر:

أ. الكلاسيكية العربية الجديدة: حقا، كان الأدب والنقدُ الأدبي من أهم وجوه وعوامل النهضة الفكرية العربية في بداية العصر الحديث. فقد اعتبر مفكرو النهضة النقدَ الأدبي أحد ركائز إعادة الاعتبار للثقافة والحضارة العربيتين.. فدعوا إلى إصلاح اللغة العربية وتطويرها، كما فعل حسين المرصفي (ت. 1889)، في "الوسيلة الأدبية إلى [أو لـ]العلوم العربية"(1901). ركز في هذا الكتاب على ضرورة تمكن الأديب والناقد من اللغة العربية ونحوها وعلوم البلاغة. وقد استفاد فيه المرصفي من بعض ما أنتجته الثقافة الأوربية الحديثة من مفاهيم كالـ"فن" والـ"فنون". فأطلق على أغراض الأدب "الفنون الأدبية". بل "حرص على أن يكون الأدب تصويرا للحياة ومعبرا عن الواقع المتطور والمتغير.."[1]. وفي تناوله للشعر اهتم بحياة الشاعر وثقافته ومواقفه ومزاجه.. بل وقف أيضا "عند صفة "الجمال" وعند تقنية "الذوق". ويتمثل الجمال

[1] د. محمد حسن عبد الله، **مداخل النقد الأدبي الحديث**، الدار المصرية ـ السعودية للطباعة والنشر. القاهرة، 2005. ص. 28.

عنده في تحقيق (أو إدراك) التلاؤم والتناسب في الأشياء، فيقول: "إن بين الأشياء تناسبا بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظها منه، قامت منها صورة، يتفاوت الناس في إدراك جنسها، طبعا وتعلما، فمنهم من يقنع بإدراك ظواهر الأشياء، ومنهم من ينتهي إدراكه إلى اعتبار دقائقها. [...] فالإدراك الذي يتعلق بتناسب الأشياء ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمى بالذوق، وهو طبيعي ينمو ويتربى بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها."[1]. فتزوّد بمثل هذه المصطلحات "الفن"، "الجمال"، "الذوق" مع ارتباط الأدب بالحياة والواقع، من الثقافة الأوربية، وقد كان متمكنا من اللغة الفرنسية..

وفي نفس التيار نقف مع لغوي وناقد آخر، هو إبراهيم اليازجي (1906.1847)، الذي عمل على ضرورة جعل اللغة العربية مناسبة لعصره ومسايرة لتطور العلوم الحديثة، مجتهدا في تتبع الأخطاء اللغوية في الصحف والدوريات والكتب التي كانت تصدر أيامه.. وفي مجال النقد وقع بين التقليد والتحديث، فهو ضد المبالغة وكثرة الصور في الشعر، وضد تقليص اللفظ قصد التعبير عن المعاني الواسعة بالإكثار من الصور الشعرية، لكن إذا تم ذلك، فلا بد من التأويل.. وفي اللغة "درسَ معاني الألفاظ وتراكيبها الأصلية، وعلاقة أصوات الحروف بالمعاني التي ترمز إليها، وثنائية الألفاظ وطرائق تفرعها، مع ما يطرأ على الأصل من قلب وإبدال.."[2]. إذ عمل على إحياء اللغة وتطويرها وعلى العودة إلى القيم النقدية التقليدية، من أجل التأكيد على الهوية العربية الشرقية، منفتحا على الثقافة الغربية الحديثة عبر تمكنه من اللغتين الفرنسية والإنجليزية، وعبر المخاض الذي كان سائدا في سوريا وفي مصر..

[1] عن د. محمد حسن عبد الله، ص. 3029.

[2] عيسى ميخائيل سابا، **الشيخ إبراهيم اليازجي**، دار المعارف . بيروت سلسلة نوابغ الفكر العربي، ص,ص. 30-31.

وقد فضل بعض هؤلاء المفكرين البدء بتاريخ الأدب العربي، شأن جرجي زيدان (1861 - 1914)، سيرا على نهج الأمم الحديثة التي عرفت نهضة شاملة بالعودة إلى تراثها كقاعدة لانطلاق التقدم والتحديث. فاجتهد في إصدار كتابه، "تاريخ آداب اللغة العربية" في أربعة أجزاء بين سنتي 1902 و1906، مؤرخا للفكر والثقافة عموما. بذلك حاز جورجي زيدان قصب السبق مساهما في تحديث الفكر العربي...

وهو يبني مشروعه، كان واعيا بخطواته فحددها في: "بيان منزلة العرب بين سائر الأمم الراقية من حيث الرقي الاجتماعي والعقلي". ما يعني أن العرب أنتجوا فكرا وعلما وأدبا وتواصلوا مع الأمم الأخرى خلال مسار تاريخهم.. فتفاعل كل ذلك مع بعضه وضمن تطور المجتمع.. وهو أيضا تأكيد على تميز ذلك المسار عن أمم أخرى، مبينا أن لهذه الأمة خصائصَها الذاتية ومساهمتها في تطور الإنسانية، محققة بذلك هويتها المتنوعة والدينامية، شعوبا وعلوما وفكرا وتطورا. وقد عنون الكتاب بـ"تاريخ آداب اللغة العربية"، لاعتبار كل المنجز الكتابي في اللغة العربية هو آداب، إلى جانب الأدب الذي هو الشعر والسرد، ثم أنه تاريخ آداب اللغة العربية، وليس الآداب العربية، كي يتضمن العنوان كون اللغة العربية تمكنت منها شعوب مختلفة.. أثرت "على آدابهم [العرب] باختلاف الدول والعصور" السياسية. وأرخ لكل علومهم، وتطورها وتشعبها وانحلالها حسب العصور.. وتتبع سيَّر رجال العلم والأدب.. ووصف الكتب التي ظهرت في العربية، أدبا وفقها وتفسيرا ونحوا وعلوما دخيلة... باعتبار موضوعاتها وتسلسلها، "وبيان مميزاتها من حيث حاجة القراء إليها ووجه الاستفادة منها".. ليصبح هذا الكتاب موسوعة و"معجما للعلم والعلماء والأدب والأدباء والشعر والشعراء.."[1].. معتبرا آداب اللغة العربية "

---

[1] جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، المجلد الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، الطبعة الثانية 1978، ص.ص. 8-9.

أغنى سائر الأمم السامية، بل هي على الإجمال أغنى آداب سائر لغات العالم.."[1]... وتتبع هذه الآداب حسب العصور: من العصر الجاهلي الأول إلى العصر الحديث..

ومن أهم القيم النقدية التي ركز عليها اعتبارُ "الشعر مرآة أحوال الأمة" سواء قبل الإسلام أو بعده. وقد عود انتشارُ "الكتب الفلسفية والطبيعية والمنطقية، بعد ترجمتها، عوّد عقول [أهل الآداب] على النظر الصحيح والتقرب من الحقيقة". ما جعل شعراء العصر العباسي الثاني يخرجون عن عمود الشعر. فنظم أمثال المتنبي والمعري "في فلسفة الوجود والحكمة في الخلق من عند أنفسهم ولا سيما المعري. والشعر الحقيقي هو التعبير عن الشعور بتلك الحكمة أو تصوير الجمال الطبيعي بأعم معانيه وهو ما يعنيه الإفرنج بالشعر"[2]. بل إن تطور وصف الطبيعة في الأندلس تم باتصال الشعراء بالإفرنج.. فزاد شعراء الوصف توسعا في الوصف ودقة في التعبير، واتسعت أوزان الشعر كما في الموشحات. وقد تميز وصف الحروب، عند أمثال المتنبي، بفخامة اللفظ والمعنى. فكانت أهم الخصائص التي يدرس بها جرجي زيدان الشعر هي: متانة المبني وفخامة اللفظ والمعنى، والبلاغة، والإيقاع والمبالغة، والحُكْم بأشعر الشعراء..

وفي عصر النهضة، من 1801 إلى أوائل القرن العشرين، اهتم بعوامل النهضة، من الحملة الفرنسية (1798 إلى 1801)، ثم حُكم محمد علي وأبنائه، فتم "اقتباس أسباب المدنية الحديثة" في كافة المجالات لتنظيم الجيش، وإرسال البعثات الطلابية نحو فرنسا، وتم إنشاء المدارس الحديثة والطباعة وانتشار الصحافة والجمعيات الأدبية والعلمية والمكتبات العامة[3].. وبدأت

---

[1] ن. م. ص. 24.
[2] ن. م. ص.ص. 544- 545.
[3] ن. م. ص.ص. 374-375

ممارسة بعض الحرية الشخصية و"تأييد حقوق الأفراد"، المقتبسة "من الإفرنج في جملة أسباب هذه المدنية"[1]..

وقد اعتنى جرجي زيدان كثيرا، في المجلد الثاني، بالمستشرقين وما قدموه للأدب العربي ولغته. وركز في ذلك على القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[2]. حيث تقاطع معهم في الرؤية الحديثة، كما في تحقيب المادة.

فتخلص أسلوب كتاب زيدان من البديع، الذي كان مهيمنا في زمانه.. وقد سار في التحقيب على نهج بروكلمان بتقسيمه الزمني وبتوزيع مادة الكتاب... ومثْل بروكلمان اعتبر زيدان مفهوم الآداب شاملا، فاهتم بما هو أدبي وبما هو غير أدبي.. ثم ركز على المصادر والمراجع قصد تقديم مادة غنية لمن يريد أن يوسع اطلاعه. فاعتبر، مع المرصفي واليازجي، أن التحولات السياسية والاجتماعية لها تأثير واسع على الأدب والأدباء..

هكذا كانت بوادر تحديث النقد العربي خلال بداية النهضة نتيجة: 1. الحركية العامة في بعض البلدان العربية، من مثل لبنان ـ سوريا، منذ القرن السادس عشر عبر اتصال المثقفين والتجار بالثقافة الأوربية النهضوية.. ومصر منذ حملة نابليون.. 2. انتشار المدارس الحديثة وإرسال البعثات الطلابية إلى أوربا. 3. تمكُّن مثقفي هذه البلدان من اللغات الأجنبية، فاعتبرت

---

[1] ن. م. ص. 427.

[2] فاهتم بالمستشرقين الفرنسيين أمثال سيلفستر دي ساسي Sylvestre de Sacy (1838.1750) وتلامذته، وإتيان كاترمير Etienne Quatremère (1857.1782) وجاك أوغست شربونو Jacque Auguste Cherbonneau (1882.1813).. والألمان أمثال غوستاف فرايتاخ Gustav Freytag(1895.1816) وغوستاف فلوغل Gustav Flugel (1870.1802).. وغيرهم. ويبدو أن جرجي زيدان كان مطلعا على بعض ما أنجزه هؤلاء في تاريخ الآداب العربية، خاصة وقد كان متمكنا من عدة لغات منها اللاتينية والفرنسية والإنجليزية، وبالذات من المذكورين في اللائحة الأولى من مراجعه في صفحة 12 من المجلد الأول. منهم من تناول حضارة العرب وآدابهم من المستشرقين، ضمن ذلك كتاب تاريخ الأدب العربي لشارل بروكلمان.

وسيلة للاطلاع على الثقافة النهضوية.. 4. وبعد انبهارهم بأوربا، فكروا في حضارتهم وثقافتهم، ولكي يبينوا للغير بأن العرب سبقوا أوربا إلى التطور العلمي والأدبي، لجأوا إلى استنهاض تاريخهم، وبحثوا في الأبعاد الأكثر لمعانا فيه. 5. وفي نفس الوقت عمدوا إلى تطوير لغتهم العربية لتساير التطور الحديث. 6. وفي مجال الآداب ركزوا على الشعر والنثر، واهتموا بالجديد فيهما وعلاقته بالمجتمع والسياسة وعموم الفكر والفلسفة. 7. واستفادوا من الثقافة الأوربية ليؤكدوا خروجهم من الانطواء على الذات، معتمدين على الإنجاز الإنساني، كما فعل الغرب الذي استفاد في نهضته من كل الأمم خاصة الأمة العربية.. 8. وبذلك عملوا على إثبات هويتهم العربية ـ الشرقية وجعلوها منفتحة على العالم.. 9. وقد اشتغلوا على عدة جبهات، على الإنتاج الأدبي والنقد الأدبي، وعلى تطوير اللغة، وعلى الفكر والسياسة وتحريك المجتمع، داعين إلى الحرية والتحرر ونشر المعرفة وساهموا في ذلك.. فمثل هذا الجيل الأول لبنة رئيسية في انطلاق النهضة العربية الحديثة، جامعا بين التقليد والتحديث.. ومهدوا الطريق للأجيال اللاحقة..

ب ـ الانطباعية في النقد العربي: نقف في هذا التيار عند طه حسين وعباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة.. يمثلون جيلا تجاوز الكلاسيكية الجديدة. جيلا عمق تحريك المجال الفكري والأدبي وتحويل العلاقات الاجتماعية في العالم العربي. تبنى بعض التيارات الفلسفية والمناهج النقدية وآليات علمية يدرس بها الفكر العربي الإسلامي القديم والحديث. وقد كان التراث الفكري والأدبي والديني جزءا من تكوينه الذاتي، تراث ميز شخصية الإنسان العربي. فوفق هذا الجيل بين الارتباط بالغرب والتراث مثبتا مقولة "الأصالة والمعاصرة".. وكما كانت فترة الجيل السابق ضرورية لوجود هذا الجيل كان هذا ضروريا ليخطو المجتمع العربي خطواته التالية..

ـ طه حسين: لقد درس طه حسين (1889-1973) في جامع الأزهر تعليما أدبيا ودينيا، لكنه انتمى أيضا إلى الجامعة المصرية حيث درس الأدب الحديث على بعض الأوربيين،

فتمثل أمامه درس الأدب بمصر في مذهبين: "أحدهما مذهب القدماء الذي كان يمثله الأستاذ الشيخ المرصفي" في الأزهر.. والآخر مذهب الأوربيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ "نلينو" ومن خلَفه من المستشرقين، والذي كان ينحو في درس الآداب العربية نحو النقاد ومؤرخي الآداب.". ولاحظ الفرق العظيم بين المذهبين، فرأى أن المذهبين معا ضروريان لتكوين ملكة النقد في أذهان الطلبة..

فقد تشبعت نخبة من الكتاب والنقاد بالثقافات الغربية الحديثة وبلغاتها.. فلاحظوا ما تميزت به تلك الثقافة من العناية بالحرية، خاصة في مجال الفنون، لذلك يؤكد طه حسين على أن أصحاب الفن "يطالبون بحريتهم في أقصى حدودها"[1]، فاعتبر "حرية الرأي" ضرورية لتعبير الأديب عن نفسه وعواطفه في استقلال تام. هي شرط "ليس ضروريا بالقياس إلى تاريخ الآداب وحده" بل هو ضروري للأدب الإنشائي والعلم والفلسفة والفن وللحياة العقلية والشعورية كلها[2]. حرية لا بد منها لكون الشعر "مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة"[3]. وحتى في تاريخ الآداب لا بد أن يتبين "ذوق المؤرخ وشخصيته".. فالأديب والناقد والمؤرخ الأدبي لا يمكن لهم أن يبرؤوا من شخصياتهم وأذواقهم.

ويرى عباس محمود العقاد (1889- 1964) أيضا، أن الشعر هو تعبير عن شخصية الشاعر.. فتبقى وظيفة الناقد هي أن يعثر على شخصية الشاعر وتكون متميزة، تدخل ضمن النماذج وتسمو على العادي والمألوف. لأن الشعر صورة لوجدان الشاعر وعواطفه، هو

[1] **حافظ وشوقي**، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة . بيروت، ص. 63.

[2] **في الأدب الجاهلي**، ص. 55.

[3] **حافظ وشوقي**، ص. 105.

"خطرات ضمائر وخوالج شعور وشجون"[1]، تتجلى فيما يحمله شعر الشاعر من عواطف جياشة وذوق قيّم، وما يتألف به من كلام جميل وأنغام رقيقة. بذلك يعتقد العقاد بأن للشعر طريقة خاصة في استنهاض الهمم وإيقاظ الأمم وتطوير المجتمعات، طريقة مختلفة عن طريقة السياسة وعلم الاجتماع، ناتجة عما يتضمنه الشعر من تذوق للجمال وتمتع بالحياة. وأيضا لا بد من أن يتذوق الناقد شعر الشاعر، ويتمتع بالتجاوب النفسي معهما[2].. وأن الناقد "الصحيح هو الذي يفطن إلى شخصية المنقود ويألف عيوبها كما يألف حسناتها ويطالبها بالأمانة لتلك العيوب كما يطالبها بالأمانة لتلك الحسنات"[3]. ويبرز تميز الأديب، ويكون هذا التميز في العيوب وفي الحسنات معا.. فيقول: "جد الشخصية أولا وكن أنت جديرا بإيجادها ثم كن على ثقة أنك واجد لا محالة ذلك المنقود الجدير بأن تحصى له الحسنات والعيوب"[4].. فالمنقود هنا ليس هو النص بل هو شخصية الشاعر المضمرة في النص.. وبعد إيجاد الشخصية، من الضروري أن يتم التآلف النفسي بين الناقد والمنقود، فالمؤلف المطلوب "بحاجة إلى المجاوبة والمجاذبة من النفوس التي تفهم طبيعته فهم وفاق أو فهم خلاف"[5]. وتتم هذه الألفة بمقياس الصدق في التعبير، وقد وجه العقاد سهامه ضد شوقي لأن شعره، كما يرى، ليس صادقا في تعبيره عن وجدانه..

واستمد العقاد تصوره للشعر والنقد من قراءاته للرومانسيين الإنجليز أمثال شيلي ووردزورث وكولردج، وخاصة الشاعر والناقد وليم هازليت (1830.1778)، فهو إمام هذه

---

[1] **ساعات بين الكتب**، ص. 125.

[2] محمد أقضاض، **النقد الأدبي والفضاء الثقافي**، طبعة دار الخطابي للطباعة والنشر، الناشر جريدة الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء 1991، ص27.

[3] **ساعات بين الكتب**، طبعة دار الفكر، ص. 481.

[4] **ساعات بين الكتب**، ص. 53.

[5] ن. م. ص. 50.

المدرسة، مدرسة الديوان، كلها في النقد، لأنه هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة[1] يرى العقاد.. فاكتسب العقاد ثقافة متنوعة، مشبعة بالتصورات الحديثة المهتمة بوجدان الإنسان، وبالتصورات الشرقية النزاعة إلى الميول الروحية، والمطلعة على فلسفة الجمال الألمانية عند كانت وهيكَل. وكان أكثر نقاد جيله تناسقا في الرؤية الفلسفية الجمالية، وأكثر أصالة في النظر إلى الفن من خلالها.. فالجمال لديه هو جوهر الحياة، وقيمة إنسانية. ويقاس الجمال بما يثيره في النفس من نشوة وطلاقة وارتياح.. ويطابق الجمال القيم الإنسانية كالحق والصدق والحرية. فالإنسان الذي يحب الجمال لا يمكن إلا أن يكون حرا[2]. بل يجعل العقاد الجمال أساس الحضارة والتطور والحرية، والشاعر الوجداني صانع الأمة المزدهرة، فيبدو العقاد، بهذه الفكرة، يبني صرحا من النتائج على قشة من منطق..

ولا يخرج ميخائيل نعيمة (1889 – 1988)، عن نهج الناقدين، إذ ينطلق أيضا، من أن الناقد يتحلى، مثل الشاعر، "بقوة التمييز الفطرية تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد. والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبدعها المقاييس والموازين"[3]. بذلك يؤكد نعيمة على ضرورة تجلي فردية الناقد، كما تتجلى فردية وتميز الشاعر، فالناقد يسمو على القواعد والمقاييس والموازين لأنه يخلقها، وهو مطلق الحرية في نقده..[4]. والعملية النقدية هي أساسا بحث الناقد، بمقاييسه الخاصة، عن نفسه وشخصيته فيما ينقد.. رغم أن نعيمة يؤكد في بداية كتابه على أن "مهنة الناقد، إذن، هي غربلة الآثار الأدبية. لا غربلة أصحابها"، ويبدو أنها غربلة تبرز شخصية الناقد وشخصية الأديب.. و"الأدب الذي هو أدب، ليس إلا رسولا

[1] عباس العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، كتاب الهلال، دار الهلال القاهرة، ص. 151.

[2] **ساعات بين الكتب**، ص. 126.

[3] **الغربال**، الطبعة الحادية عشرة، مؤسسة نوفل، بيروت ـ لبنان، 1978، ص. 17.

[4] ن. م. ص. 19.

بين نفس الكاتب ونفس سواه.."[1].. إن الأدب يلبي حاجات الإنسان إلى التعبير عن العواطف. وإلى حقيقة ما في النفس وما في العالم، إلى الجمال المطلق الذي لا تختلف فيه الأذواق[2].. فيتقاطع نعيمة مع العقاد في اعتبار الجمال يطابق العدل والحق والخير وباقي القيم الإنسانية.

لقد اعتمد طه حسين في نقده على ذوقه المتمرن بقراءاته وتأثره بكبار الأدباء والنقاد والمفكرين الفرنسيين، ومعرفته الدقيقة بالأدبين العربي واليوناني، متأثرا بفكرة الشك الديكارتي التي قادته لدراسة الشعر الجاهلي، وبجوانب من التحليل النفسي، سيرا على نهج سانت بوف Sainte Beuve لمعرفة شخصيات الكتاب.. ووظف مستويات من علم الاجتماع، متأثرا بأستاذه الآخر هيبوليت تين H. Taine، الذي يتجاوز الشخصية الفردية نحو المحيط حيث نشأ الأديب، ونحو العرق الذي ينتمي إليه الأديب.. ونحو العصر وما يستتبعه من أحداث سياسية واقتصادية وعلمية ودينية[3].. لكن طه حسين يرى أن هذه المقاييس الثلاثة لا تصلح لتاريخ الأدب لأنها عاجزة عن تفسير النبوغ[4]، رغم ذلك توجد هذه المقاييس في كتابه "مع المتنبي". وحتى في "في الأدب الجاهلي".. واستوحى أيضا برونتيير Bruntièere الذي تأثر بنظرية النشوء والتطور لداروين، فمارسها على الفنون وأجناسها التي تنشأ وتتطور وتتغير وتنتهي.. كما استفاد طه حسين بغوستاف لانسون Gustave Lanson، ضمن هذا الجانب الاجتماعي.. فركز هو أيضا على البيئة لضبط تميز الكاتب.. والنتيجة أن طه حسين ألف في منهجه كشكولا من المناهج. إذ تتركب مناهجيته من بعض أفكار كل المذكورين وغيرهم.. بيد أن طه حسين احتفظ بشخصيته، فيما كتب، بارزة مستقلة ومتميزة..

[1] **الغربال**، ص.27.
[2] **الغربال**، ص. 70.
[3] ن. م ص. 44.
[4] **في الأدب الجاهلي**، صص. 47-48.

في دراسة العقاد لنصوص شعرية لكثير من شعراء العرب، اعتمد، على الاستنتاجات الانطباعية باحثا عن الصدق والذوق الجيد والتعبير عن الشخصية، ومركزا على المنهج النفسي مستعينا بالبيئة الثقافية والسياسية والاجتماعية لتفسير شعر وظروف حياة الشاعر، كما فعل مع ابن الرومي وابي نواس.. واعتمد، في عبقرياته، على التحليل النفسي ليرسم صورة نفسية للشخصيات التي عالجها فتناول النرجسية في "أبو نواس الحسن ابن هاني" ، كما استهواه بدرجة أقل المنهج الاجتماعي، متأثرا بهبوليت تين[1]، فيقف مطولا عند عصر الشاعر وأخباره وحياته.. هكذا يبدو أن مناهجية نقد العقاد متعددة المصادر أيضا.. وفي نفس الوقت تأثر كثيرا من قراءاته الكثيفة للثقافة الليبرالية الأوربية فلسفة وأدبا وسياسة. وهي ثقافة قدست الفرد وجعلته قيمة أساسية.. كما تشرب القيم الإنسانية الروحية للحركة الرومانسية والفلسفة المثالية، خاصة الألمانية، وتشبع بالفكر الإسلامي العقائدي، والصوفي، وبالفلسفة الشرقية خاصة الهندية.. فجاءت شخصيته ثرية وكتاباته غنية ومتنوعة تخضع أحيانا للمزاج وللمنطق الشكلي.

أما ميخائيل نعيمة فيرى أن النقاد هم أولئك الذين ينظرون "إلى ما قيل ثم إلى كيف قيل. لأنهم يرون في الأدب معرض أفكار وعواطف، معرض نفوس حساسة تسطر ما ينتابها من عوامل الوجود، وقلوب حية تنثر أو تنظم نبضات الحياة فيها، لا معارض قواعد صرفية نحوية.."[2]. ما يقال في الأدب هو شساعة الحياة في عصر الأديب. ولا بد للأديب أن يجدد في اللغة وفي البلاغة والمقاييس. إذ أول ما يبحث عنه ميخائيل نعيمة في الشعر هو "نسمة الحياة"، التي هي "انعكاس بعض ما بداخلي ـ يقول ـ من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه. فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر". وينبغي أن تتجلى تلك النسمة في: 1.

[1] د. محمد الطالب، **مناهج الدراسة الأدبية الحديثة**، دار اليسر للنشر والتوزيع ـ الدار البيضاء، ص. 86.

[2] الغربال، ص. 101.

اتساع مدى الشعر، عمقا، وعلوا، وانفراج أرجاء. 2. ثم فحص مظهره الخارجي، دقة تركيبه، وحلاوة رنته، وطلاوة ألوانه. 3. فمنهجه هنا هو أن يثير النص أحاسيس الناقد وخياله عن طريق ذوقه، أما المظهر الخارجي، القوانين العروضية والقواعد اللغوية، فهامشي[1].

لقد اطلع ميخائيل نعيمة على الأدب الروسي وشغف به، وعشق الأدب الإنجليزي في أمريكا، ثم شارك في الحرب العالمية الأولى وانتمى إلى إحدى جامعات فرنسا فاطلع على التاريخ السياسي والأدب الفرنسيين. ولا تخفى في كتاباته نزعته الصوفية التي استمدها من المتصوفة المسلمين ومن مسيحيته، تجلت هذه النزعة في روحانية نقده وشعره.. غير أن هذه الثقافة المتنوعة المصادر قد انصهرت في شخصية نعيمة فبات متميزا برؤيته التي لا تعود إلا إليه.

تنوعت ثقافة هذا الجيل، في مجال الإبداع اقتنعوا بالرومانسية، وفي ميدان النقد تبنوا الانطباعية، والانطباعية دفعتهم إلى الاستفادة من السيكولوجية والسوسيولوجية، واستندوا إلى الفلسفة الفردية الليبرالية وإلى فلسفة الجمال تساعدهم على التعبير الصادق وتحويل عناصر الحياة إلى جمال.. بذلك اعتبروا الأدب مرآة لوجدان الأديب، وزودوه بحرية مطلقة في التعبير عن الذات، وتأملوا التراث الأدبي العربي، فجددوا نسبيا في الشعر مستندين إلى الخيال المجنح، إذ كل منتج خالق، تتجلى عبقريته فيما يخلق، فتبرز وتفرده..

وفي النقد اعتمدوا الذوق الشخصي الخاص، والناقد نفسه ينبغي أن يتمتع بحريته في التعبير عن ذاته من خلال قراءته للنص الأدبي، ولا بد أن يتجاوب وجدانه من خلال الأدب مع وجدان الأديب ونفسيته.. والناقد حر أيضا في خلق معاييره الخاصة لدراسة الأدب.. لذلك لم يهتموا بوحدة المنهج في تناولهم للنصوص وفي تأريخهم للأدب ومعالجتهم لقضايا الإسلام

[1] ن. م. ص. 129.

وشخصياته. فاستفادوا من الفكر اليوناني القديم وما قدمه الغرب في عصره الحديث.. ولم يخضعوا لما استفادوه من الغرب ليطبقوه على تراثهم، وإنما أخضعوه هم لقناعاتهم وتصرفوا فيه حسب متطلبات سياقاتهم..

ولأنه جيل نشأ في وسط شرقي تشبع بعاداته وتقاليده وقناعاته وعقائده، استمالته، غالبا، الصوفية الشرقية، إلى جانب المثالية الأوربية، اللتان وافقتا ميوله الروحية في مجال الأدب والنقد.. لكنه لم يستسلم لذلك الوسط وإنما أعاد قراءته على ضوء ما اكتسبه من الثقافة الغربية، فحول التراث الأدبي والفكري والديني إلى موضوع لدراساته ومناهجيته الجديدة يدرس برؤية حديثة لم يألفها الفكر العربي.. دراسة مجانبة للجمود والتقديس..

إلى جانب ذلك، كانت له جولات في إصلاح المجتمع، يواجه الاستبداد الاجتماعي العرفي والاستبداد السياسي... وقد عمد إلى الدعوة لنشر الثقافة والعلم وتشجيع التعليم وتعميمه، وإلى تعليم المرأة وإخراجها من الحجر، والاهتمام بالتنمية الاقتصادية والسير على منوال الغرب في نهضته.. فكتب طه حسين كتابه "مستقبل الثقافة في مصر".. وانتمى إلى الأحزاب السياسية فارتبط طه حسين بحزب الأمة الأرستوقراطي، الرجعي في ممارسته السياسية والمتفتح في المجال الثقافي عبر مفكريه المتشبعين بالثقافة الغربية كلطفي السيد، ليضمن طه حسين نشر مقالاته في صحيفة الحزب "الجريدة"؛ بينما كان الحزب الوطني لمصطفى كامل شعبيا، لكنه محافظ ومتزمت في فكره. ثم بعد عودة طه حسين من فرنسا ارتبط بحزب الأحرار الدستوريين، وفي معضلاته الثقافية ـ السياسية ناصره هذا الحزب ضد حزب الوفد..

وكذلك الأمر مع العقاد فقد انتمى إلى الوفد، رغم كونه محافظا في فكره، ولم يستطع الانتماء إلى الأحزاب الأرستقراطية لأن هجومه على أحمد شوقي منعه من ذلك.. فوظف

السياسة، مثل طه حسين، لخدمة مشروعه الفكري والأدبي ضد القوى الجامدة بما في ذلك الأزهر.. وفي نفس الوقت استفادت منهما معا تلك الأحزاب.. وقد دافع النقاد الثلاثة عن الديمقراطية، التي تحمي الحرية والفرد وتُطور المجتمع، فهي ضرورية بوجود تعدد الأحزاب[1].. ثم باتوا يتجهون نحو المحافظة في فكرهم، فبعد أن كان طه حسين أقرب إلى ملحد عاد إلى الدفاع عن الإسلام واعتبره دينا يدافع عن الفقراء وينشر العدل ويحارب الفقر، فألف على هامش السيرة والشيخان والفتنة الكبرى.. وكتب عباس العقاد عبقرياته، يشيد ببطولة الصحابة وصدقهم.. أما ميخائيل نعيمة فقد التحم بالتصوف وبالمسيحية فتشبع بروحانيتهما.

***

2. النقد الانطباعي والواقعي: ثم يأتي الجيل الثالث ليتبنى رؤية نقدية أكثر حداثة، هي الواقعية، إما واقعية رومانسية أو واقعية نقدية كما عند محمد مندور (1907-1965) الذي نضطر إلى أن ندخله في مفهوم واسع للواقعية، ربما اعتبرناه واقعيا رومانسيا وواقعيا اجتماعيا وواقعيا نصيا (باعتبار النص واقعة). وقد جمع هذه الصفات من خلال السنوات التسع التي قضاها في فرنسا، واكتسب رصيدا ثقافيا واسعا عبر تعدد اختصاصاته الأكاديمية، في القانون والاقتصاد واللغتين القديمتين اليونانية واللاتينية، إضافة إلى العربية والفرنسية، والأدب والنقد. فتميز على المستويين الثقافي والأدبي كما على المستوى السياسي.. إذ انخرط في الصراع السياسي، مدافعا عن الديمقراطية ثم عن حق الشعب في العيش الكريم، بميول اشتراكية.. وموازاة لذلك خضعت رؤيته النقدية لتطور واضح: من مرحلة النقد الانطباعي التي يمثلها كتاباه "في الميزان الجديد" و"النقد المنهجي عند العرب" إلى مرحلة النقد الواقعي.

[1] **النقد الأدبي والفضاء الثقافي**، ص.44.

2. 1. مرحلة النقد الانطباعي: تجلت هذه المرحلة في ثلاث ثيمات، هي: 1. نظرية الأدب. 2. النقد الأدبي. 3 . المنهج الأدبي. يتميز مندور بأنه امتلك نظرية للأدب ومفهوما واضحا للأجناس ومعاييرها. فيعرف الأدب، بقوله: "هو قبل كل شيء صياغة لموقف إنساني، وإن بين الأمرين رابطة وثيقة، إذ في تلك الصياغة يتركز موقف الكاتب مما أمامه من عالم النفس أو عالم الطبيعة. وفي الصياغة التي يختار ينساب ذلك العنصر الشخصي الذي يميز الأدب عن التفكير المجرد، فهو يضيف إلى موضوع مشاهدته عنصرا من نفسه أو يتلقى منه عنصرا، ومن نماذج العنصرين تخرج الصورة التي تحقق وحدته النفسية أو تصل بينه وبين العالم الخارجي"[1]. فيتكون الأدب، إذن، من موقف أنساني ومن صياغة ذلك الموقف ومن العنصر الشخصي المميز لتلك الصياغة الموحية. يبدو أن نظرية الأدب عند مندور تؤلفها النزعة الانطباعية ونزعة قريبة من الشكلانية بتركيزها على الصياغة والبعد اللغوي..

أما النقد الأدبي ف"هو فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب" أو هو "فن دراسة الأساليب"، فن لأنه يعتمد على الاستعداد الفطري للناقد، يتغذى من المعرفة والتجربة ويستند إلى الذوق الذي هو مزيج من الإحساس والعواطف ومن الدربة والمعرفة، وهو تعريف قريب من التعريف الذي يقدمه لانسون في قوله: "إن ما نسميه ذوقا ليس إلا مزيجا من المشاعر والعادات والأهواء التي تساهم فيها كل عناصر شخصيتنا المعنوية بشيء" مع اكتساب واسع للمعرفة المبررة للذوق[2].. فالنقد هو دراسة النصوص مستثمرا معرفة الناقد اللغوية والبلاغية والعروضية لتبرير

[1] **في الميزان الجديد**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص. 4.

[2] **النقد المنهجي عند العرب**، ص. 440-405.

الذوق الشخصي.. ويرى مندور أن النقد نوعان: وصفي يستنبط من النصوص حقائقها ويصفها للقراء[1]؛ وإنشائي يدعو فيه الناقد إلى الانتماء لمذهب جديد في الأدب[2].

ويرفض تقسيم النقد إلى "النقد الموضوعي" و"النقد الذاتي"، لأن كل حكم قيمة في النقدين هو حكم واقعي ولو كان نقدا ذوقيا. لذلك يبقى النقد دراسة وصفية وتقييمية وتمييزية للنصوص والأساليب، يتأسس على الذوق المدرب والتحليل المعرفي المرتكز على روح العلم.. وهو إضافة جديدة إلى النص المنقود، بل يصبح النقد "الجيد خلقا جديدا"[3]. ويشير مندور إلى أن هذا منهج "يستمد حقيقته من مادة درسه وهي الأدب"[4]. رافضا تسليط العلوم الأخرى على الأدب..

2. 2. مرحلة الواقعية النقدية: من المعروف أن الواقعية هي واقعيات من ضمنها هذه الواقعية النقدية، التي تعتمد على الموضوعية في الدراسة الأدبية، مهتمة بالمجتمع مركزة على إبراز أمراضه والتفاوت الاجتماعي فيه، ثراء وفقرا، دون أن تقترح تغييرا محددا أو أفقا ثوريا. ف"صفة النقدية للواقعية [...] تجعلها أقرب إلى تمثيل الحياة وأعمق وعيا بها. وأبعد عن حالة الإدراك العفوي."[5]. هذا التوجه الواقعي هو الذي طبع المرحلة الثانية في تجربة محمد مندور. ولو كان انتقاله من المرحلة الأولى انتقالا جدليا، يدخل ضمن تصور عام للثقافة والمجتمع، مع عمق معرفته بتميز مجتمعه عن باقي المجتمعات الأخرى. وتمثل تجربته في المرحلة الأولى الحلقة الأخيرة

[1] ن. م. ص. 75.
[2] **في الميزان الجديد**، ص. 168.
[3] ن. م. ص. 10.
[4] ن. م. ص. 193.
[5] الدكتور صلاح فضل، **منهج الواقعية في النقد الأدبي**، الطبعة الثانية، دار المعارف . القاهرة، 1980، ص. 35.

في النقد الانطباعي والحلقة الأولى في النقد الواقعي، إذ فيها دعا إلى الالتزام بالنص وتحليله لغويا وبلاغيا وإيقاعيا اعتمادا على الذوق المدرّ ّ َب، رافضا الارتكاز على العلوم الأخرى.

وفي هذه المرحلة الثانية اهتم مندور بتلك العناصر التي كانت هامشية سابقا فأصبحت مركزية في منهجه الجديد.. لذلك بتنا معه ضمن المنهج الواقعي. ولم يكن البعد الاجتماعي غريبا عن أستاذه غوستاف لانسون، فهو أيضا يرى أن "الأدب مرآةُ الجماعة" و"الأدب يكمل صورة الهيئة الاجتماعية إذ يعبر عن كل ما لا يمكن تحقيقه من حسرة وقلق وآمال للرجال"[1]. فيركز على تأثير تلك "الهيئة الاجتماعية" في نفسية وعواطف الكاتب أكثر من الاهتمام بقضايا المجتمع ومصيره..

يرى مندور أن منهجه يتكون من مستويين: مستوى ينفعل بالنص ويضبط انفعاله بسلطان المعرفة، ومستوى يركز على خصوصيات النص التصويرية والإيقاعية. بهاذين المستويين انطلق مندور في رؤيته للعالم من تصور واقعي وعقلاني وديموقراطي وتاريخي ومرن.. إذ يعتبر الأدب مرتبطا، في وجوده الشامل، بالظروف الاجتماعية والتاريخية للمجتمع خلال مرحلة ما من تطوره. فيركز على الواقعة الأدبية "النص"، يلخص ويحلل ويستخلص ويفسر ويقيم.. ويتألف الأدب، في واقعية مندور، من عنصرين متداخلين: عنصر الصياغة اللغوية، وعنصر الإثارة الفكرية والعاطفية. وبفضل هذا التركيب يخدم الأدبُ الإنسانَ والمجتمعَ..

وهو، من خلال دراسته، يركز على الخصائص التي تميز أساليب الأدباء وشخصياتهم ضمن مسار تطور مجتمعهم.. فيبدو أن مندور تمكن من منهج نقدي واضح، ينطلق أولا، من نظرية أدبية جلية؛ وثانيا، من تصور متميز للمذاهب الأدبية؛ وثالثا، من تبصره لمحددات النقد

---

[1] **منهج البحث في تاريخ الأدب، ومعه علم اللسان لأنطوان مييه**، ترجمة محمد مندور ملحقان في كتاب **النقد المنهجي عند العرب**، ص. 413.

وممارسته ولعلاقته بتاريخ الأدب المختلف عن النقد الأدبي؛ ورابعا، من تحديد المدارس النقدية التي يمكن أن يرتبط بعا الناقد، وهي ثلاث: المدرسة التفسيرية والمدرسة التوجيهية؛ والمدرسة التقييمية.. وهي بالنسبة لمندور مدارسُ مترابطةٌ وتتحدد صفاتها ـ التفسيرية والتوجيهية والتقييمية ـ بغلبة إحداها على الأخرى.

ومع هذا التحديد للمدارس، يؤكد مندور على أهمية المناهج في الدراسة الأدبية، ف"مناهج البحث ليست قيادة للفكر فحسب بل هي أيضا وقبل كل شيء، قيادة أخلاقية لأن روح العلم روح أخلاقية.". فمنهج البحث ضروري وأخلاقي لتلافي الوقوع في مخاطر. لذلك استعان مندور في منهجه المركب من منهجين، منهج الأستاذ غوستاف لانسون Gustave Lanson (185 - 1934)؛ ومنهج الأستاذ أنطوان مييه Antoine Meillet (1866 - 1936). يقود هاذان المنهجان الفكر ويسددان الأخلاق العلمية، ويفتحان "في مادة اللغة والأدب أبوابا للتفكير، بل أبوابا للبحث لم نطرقها بعد لا في دراستنا لتراثنا العربي ولا في محاولتنا لخلق تراث جديد."[1].. فجعل منهجَه المركبَ هذا يتطور مع تطور المجتمع المصري مدافعا عن الوطن والطبقات الاجتماعية الفقيرة.

بذلك كان مندور تلميذا نجيبا لغوستاف لانسون وأيضا لأنطوان مييه، لكنه منفتح على الأدب والنقد العربيين وعلى الفكر اليوناني واللاتيني القديم. وتفاعل باستمرار مع المجتمع المصري، سياسيا واجتماعيا. منخرطا في الصراع السياسي ضمن حزب الوفد، فساهم مندور في تأسيس يسار الوفد، وأصبح مديرا لجريدة "الوفد المصري". وعمل على الدعوة إلى العدالة الاجتماعية فناضل من أجل تقليص المسافة بين الثراء الفاحش والفقر المدقع[2]، مقتنعا "بالمبادئ

[1] **النقد المنهجي عند العرب**، ص. 392.

[2] محمد برادة، **الدكتور محمد مندور وتنظير النقد العربي**، مكتبة النهضة مصر ـ القاهرة، ص. 6.

الديمقراطية للثورة الفرنسية البرجوازية"[1].. ثم بات ذا ميول اشتراكية فاشتغل مع الشيوعيين وبارك ميلاد "اللجنة الوطنية للطلبة والعمال" وتواصل معها ودافع عنها، وتعرض للاعتقال ضمن مجموعة من المثقفين الثوريين، بل تعرض للاعتقال حوالي عشرين مرة حتى خلال ثورة الضباط الأحرار.. بذلك طبع محمد مندور هذه المرحلة الحادة، سواء بعمله السياسي أو بفكره أو بنقده الأدبي، كما طبعته هي أيضا..

3.2 . النقد الواقعي الجدلي: يشير كل نقاد هذا التيار إلى صفة "الجدلية"؛ وأن مفهوم الجدلية نابع من قناعتهم الفكرية التي تشكل خلفية نظرية لممارستهم النقدية؛ وأنها تعني تفاعل قراءاتهم بين النصوص المدروسة والمجتمع تفاعلا نسبيا، باعتبار المجتمع بعلاقاته يقع ضمن البنية التحتية المتحكمة في إنتاج الأدب؛ ثم أن الجدلية تعني، أيضا وبالأساس، التفاعل مع مقاربات نقدية أخرى، حسب انفتاح الناقد على هذه المقاربات.. يرتبط هذا المستوى من النقد بالفكر الماركسي، ومن المعروف أن النقاد المنتمين إلى هذا الفكر يختلفون في واقعيتهم، فكل منهم يراها انطلاقا من استلهام مجتمعه.. ولأنها واقعيات تلتقي كلها في مفهوم الانعكاس، الذي يتكرر كثيرا في كتاب "في الثقافة المصرية" لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، رغم أنهما يطلقان على واقعيتهما، مع الدكتور حسين مروة الذي قدم لكتابهما، "الواقعية الجديدة" وأحيانا "النقد العلمي". ولأن جل النقد الحديث يعتبر نفسه واقعيا جديدا ونقدا علميا، ارتأينا أن نطلق على هذه الواقعية، في كتاب "في الثقافة المصرية" وكتب أخرى مماثلة، الواقعية الجدلية التي تنطلق من أن الثقافة والسياسة في المجتمع يحددهما الاقتصاد..

1.3.2. الواقعية الجدلية، عند محمود أمين العالم (1922 - 2009) وعبد العظيم أنيس (1923 - 2009). فبعد أن كان محمود أمين العالم مثاليا منبهرا بفلسفة نيتشه وماخ

[1] محمود أمين العالم، **الإنسان... موقف**، ص. 44.

وبرغسون ولا معقول مايرسون، ساخرا من موضوعية العلم، وهو يتعمق في هذه الفلسفة المثالية، لينجز رسالة الماجستير في الفلسفة بعنوان "فلسفة المصادفة الموضوعية في الفيزياء الحديثة ودلالتها"، وقف في طريقه كتاب "المادية والنقد التجريبي" لفلاديمير إيليتش (لينين). دفعه هذا الكتاب إلى مراجعة كل ما كان قد أنجزه في رسالته. ومن كتابات لينين اكتشف محمود قوانين النظام الرأسمالي في مرحلته الامبريالية واكتشف إمكانيات الثورة الاشتراكية لمواجهة تلك الرأسمالية، اكتشف من خلال فكر لينين كيف يتطور الفكر في ارتباطه الدائم بتحولات المجتمع[1].. انبهر بفكر لينين. واعتبره نموذجا لكل العالم بما في ذلك مصر. فانتمى إلى الحزب الشيوعي المصري.. مقتنعا بعلاقة الثقافة والأدب (البنية الفوقية) بالاقتصاد وأساليب الإنتاج (البنية التحتية المحددة للأولى).

ويتجلى ذلك واضحا في الكتاب المشترك بينه وبين عبد العظيم أنيس "في الثقافة المصرية"[2].. فمن الناحية النظرية، ينطلق الكتاب من كون عموم الثقافة، هي تعبير عن سياق حياة الكاتب. فـ"إذا كانت الثقافة [في مصر] انعكاسا لعملية الواقع الاجتماعي وكان واقعنا الاجتماعي كفاحا من أجل التحرر، كان علينا أن نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل إطار هذا الواقع المصري"[3]، فمصطلح الانعكاس دال على كون الثقافة والأدب مرآة تعكس "الواقع الاجتماعي"، وهما أيضا تعبير عن مرحلة حاسمة من مراحل النمو القومي. بل يؤكد العالِم أيضا أن هذه الـ"مدرسة الواقعية الحديثة" تريد أن تجعل من الأدب "صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة

---

[1] انظر محمود أمين العالم، **الإنسان... موقف**، طبعة المؤسسة العربية للدراسة والنشر بيروت، 1972، ص 213 وما بعدها.

[2] طبعة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1988. بعد أن كانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار الفكر الجديد بالقاهرة، سنة 1955.

[3] **في الثقافة المصرية**، ص. 21.

المجتمع في قلقه وأمله وتطلعه"[1]. يضيف هنا الصفة "مبدعة" للتركيز على ذات المبدع. فيعترف ببعض استقلالية الأديب باعتباره "وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في أحضانها" يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه، وهو "فرد له فلسفة" ونظرة للعالم تتضح فيما يكتب.. وأن الأديب الحقيقي هو الذي يضمّن كتاباته الأمل والحلم، يمثلهما "ملايين العمال والفلاحين والطلبة والموظفين، يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدواوين"[2].. ثم حين يقف عند الصياغة الفنية للأدب ينطلق من أن مادة الأدب في جوهرها (مضمونها) "ليست المعاني كما يقول الدكتور طه [حسين] وإن كانت المعاني إحدى أدواتها، أما المضمون فهو أحداث العمل الأدبي، وهي التي تعكس مواقف ووقائع اجتماعية"[3]. وهي "أحداث" مبهمة إلا إذا كانت صياغة "تعكس" مواقف ووقائع اجتماعية. فتصبح الصورة في تقديره "عملية لتشكيل المضمون وإبراز عناصره.."[4]. وما دامت الصورة وسيلة فلا يهم كثيرا تناولها بالدراسة..

تتجلى هذه المبادئ النقدية، في واقعية محمود العالم وعبد العظيم أنيس، في تناولهما لبعض النصوص. فيقف أنيس مع رواية الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي، يبدأ دراستها بتحليل المجتمع المصري، سياسيا واجتماعيا، من 1919 إلى 1953، دون أن يشير إلى الرواية. ثم يتناول الرواية ليعود إلى المجتمع. ثم يعود إليها مرة أخرى لتكون شاهدا على مأساة الفلاحين الذين يواجهون الإقطاع والاستعمار. ويحمل هذا التناول أحكاما عامة وغير مبررة من مثل رواية "الأرض" "هي أهم إنتاج روائي صدر باسم هؤلاء الكتاب الأحرار حتى اليوم، بل ما من شك

---

[1] ن. م. ص. 23.
[2] ن. م. ص. 25.
[3] ن. م. ص. 48.
[4] ن. م. ص. 40.

أنها وثبة في عالم الرواية المصرية الحديثة"[1]. ويرى الناقد أن نجيب محفوظ يعبر في رواياته تعبيرا صادقا ورائعا عن ضياع "طبقته الاجتماعية [البرجوازية الصغيرة] ومشاكلها"[2].

وعلى المستوى الفني نصادف مفاهيم عامة من مثل أن الرواية "تتناول أحداث قرية معينة بذاتها (قرية الكاتب) إلا أنها أوسع في أصالتها وأبعادها العاطفية وإشراقها ودلالة حوادثها من أن تكون معبرة فقط عن هذا الحيز الاجتماعي المحدود، إنها قصة كل قرية مصرية ومعظمُ أبطالها نماذج موجودة في أية قرية مصرية"[3]. فلا يعرف القارئ المقصود من الأحداث وماهيتها في النص وأين تتجلى الأصالة والأبعاد وكيف تظهر العاطفة والإشراق.. ثم أن الشخصيات هي نماذج بشرية تتحرك في الرواية لتمثل فلاحي قرى مصر.. وهكذا فالقرية في الرواية هي نموذج لقرى مصر، والشخصيات تمثل نماذج بشرية أو تمثل طبقة اجتماعية او تمثل الكاتب نفسه.. لا نعرف كيف تشكلت ولا تنطوي على استقلالها ولا تحمل أبعادا ولا رؤية خارج رؤية الكاتب الذي يمثل طبقته.. نفس هذه الطريقة تتكرر أيضا في تناول محمود أمين العالم للنصوص التي وقف إليها. فيمكن أن تكون الرواية ناضجة فنيا، لكنها لا تعبر عن الأمل وعن الأفق الاشتراكي للطبقة العاملة فتكون الرواية ساقطة، دون أن نعرف تقنيات نضجها، أو أنها تقترب من تلك الطبقة فيكون النص أفضل ما أنتجته مصر كلُّها..

في دراسة بعنوان "الأدب بين الصياغة والمضمون" في "في الثقافة المصرية" تحامل أمين العالم، بنبرة حادة، على طه حسين.. وفي كتابه "الإنسان... موقف"، الذي صدر سنة 1972، خفّت نبرته في تعليقه على "الدكتور طه حسين مفكرا"، فقد رفع هنا من شأن طه حسين..

[1] ن. م. ص. 119.
[2] ن. م. ص. 100.
[3] ن. م. ص. 118.

وفي دراسته لـ"أنطون تشيخوف... حياته ومؤلفاته" يحدد التيمة الرئيسية في قصصه ومسرحياته وهي "العمل". وشخصياته "هي الشخصية الدؤوبة العاملة، والشخصيات البغيضة على نفسه [تشيخوف] هي الشخصيات الكسولة المعادية للعمل"، فالعمل يجعل تلك الشخصيات دينامية فعالة في المجتمع، العمل هنا خلاق، وهو السبيل إلى الحرية والسعادة في الحياة، هو "الطريق للموهبة الحقيقية في الفن"[1]. فتيمة "العمل" هي التي ميزت شخصيات تشيخوف وخلقت صفاتها الدينامية والتحرر والإحساس بالسعادة. فباتت الديكتاتورية البروليتارية، في الكتاب المذكور، تتقلص، والحدة الإيديولوجية الصادمة تهدأ..

ليس غريبا أن يكون الكتاب الأول حادا في الهجوم على الخصوم والمخالفين لموقف وفكر محمود أمين العالم ورفيقه عبد العظيم أنيس، فالكتاب هو نتاج حماسة الشباب، وفي نفس الوقت نتاج لمرحلة "الدعوة الاشتراكية"، مع تشبع مؤلفيه بالماركسية اللينينية و"الواقعية الاشتراكية". وهما ضمن الحزب الشيوعي في السرية يناطحون النظام وأحزاب الأرستوقراطية والدينية والشعبوية والطبقة الوسطى.. المهمِلة للطبقة العاملة التي "يمثلها" حزبهما.. في هذا الكتاب كررا نفس ما تأثرا به، من خلال قراءتهما لماركس ولينين والواقعيين الاشتراكين.. بينما في الكتاب الثاني كان محمود العالم أكثر نضجا وأكثر رزانة.. وقد درس جيدا مميزات مجتمعه واختلافه عن المجتمعات الحديثة الأخرى.. وعرف الدور الرئيسي في التحديث الذي قام به جيل طه حسين والعقاد وأحمد أمين.. ولو أنهما أكدا على المضمون "في الثقافة المصرية" في طبعة 1989[2].. غير أن هذا التأكيد تقلص فيما بعد واقترابا من البنيوية التكوينية..

---

[1] ن. م. ص. 204

[2] **في الثقافة المصرية**، طبعة دار الثقافة الجديدة. القاهرة، 1989، ص. 3.

وفي نفس السياق نقرأ بعض الدراسات في كتاب "الأدب والإيديولوجيا في سوريا 1967 - 1973" لبو علي ياسين ونبيل سليمان، ربما يمثل هذا الكتاب آخر صيحة للنقد الواقعي الجدلي. فيه ينظر الناقدان إلى الشخصية أيضا ممثلة للكاتب الذي يمثل طبقته، كما فعلا مع كوليت خوري حول شخصيات بعض قصصها، فيتحدثان، من خلال تلك الشخصيات، عن الحياة البرجوازية للكاتبة.. وكما فعلا مع رواية "الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينة، حيث ركزا على الطابع الثوري للرواية وتتبعا شخصيتين مناضلتين، خليل العامل الثوري الصادق وفاضل المثقف الذي تتلمذ على خليل في النضال، فاعتبرا الأول ممثلا للطبقة نشأة وعملا وفكرا ونضالا وتضحية، بينما فياض، ومعه جوزيف، هما ثوريان مترددان أحيانا ويمثلان البرجوازية الصغيرة.. ويتتبعان الشخصيات في سلوكها الثوري وينتقدانها وكأنها نماذج بشرية حقيقية، مستعينان ببعض المفاهيم السيكولوجية.. ثم يعرجان على بعض المكونات الفنية من مثل صفات الشخصيات وطبيعة فضاء الرواية، وتحديد طبيعة الرأسمالية اعتمادا على مكونات في الرواية، بل يعمدان إلى التأويل فيبرزان هيمنة الطابع الديني على الرواية من خلال ضبط المعجم الذي يحيل على المسيحية، وينتقدان كثرة الاستطرادات التي "تكاد تشتت القارئ وتوقعه في تيه"[1]، وطريقة توظيف المونولوج الداخلي توظيفا مطولا مشوشا على القراءة. ويبدو أن هذا الاهتمام الفني ناتج عن الموجة البنيوية التي تسربت إلى النقد العربي في السبعينيات.. لذلك نجدها مهيمنة في كتاب لاحق لنبيل سليمان، هو "فتنة السرد والنقد"، حيث اختفت الرؤية الماركسية والواقعية الاشتراكية.

أما في المغرب فقد تحرك النقد الواقعي الجدلي خلال النصف الثاني من السبعينيات، حسب تواريخ صدور كتب نقاد هذا التيار، رغم أن كثيرا من دراساتهم كتبت في النصف الأول

[1] نفسه، ص. 393.

من السبعينيات. ولكيلا يطول بنا المقام نشير إلى أهم نقاد هذا التيار وخصائصهم إشارات سريعة. نقف هنا مع ثلاثة نقاد مثلوا هذا التيار، هم الأساتذة إدريس الناقوري بـ"المصطلح المشترك"[1]، نجيب العوفي بـ"درجة الوعي في الكتابة"[2]، وعبد القادر الشاوي بـ"سلطة الواقعية"[3]. ما يعني أن هذه الواقعية ظهرت متأخرة في المغرب... لذلك اتسمت بسمات خاصة، نلخصها فيما يلي: أن هؤلاء النقاد هم من السباقين الذين حاولوا الاهتمام الجدي بالجانب النظري للمنهج النقدي.. غير أن العلاقة بين ذلك المستوى النظري والمستوى التطبيقي فاترة، أحيانا، لأن الدراسات أنجزوها متباعدة قبل أن ينشروها كتبا، لذلك بدت متفاوتة في نضجها ومنهجية كتابتها... إلا أن المهم فيها هو تأسيسها لمنهج نقدي غير مسبوق في النقد المغربي عبر محاولات نظرية تأطيرية متميزة بكثير من الموضوعية.. فقد تجرأوا على بسط جملة من القضايا الأدبية والفكرية والمنهجية كمادة للبحث والدراسة.. ارتكازا على تأسيس مفاهيم نقدية جديدة مستمدة، إلى جانب المنهج الواقعي الجدلي، من نظريات لوسيان غولدمان وكتابات رولان بارط وتزفيتان تودوروف، ومن النصوص نفسها. وقد طوروا طريقة في البحث باتت تقليدا في النقد الأدبي المغربي، وهي عدم التقيد بمنهج نقدي واحد مرتبط بنظرية فكرية واحدة، بل إن المنهج النقدي هنا متشعب التكوين.. فاعتمدوا التوفيق بين الذات الناقدة والموضوع المنقود، وهو من ضمن أسس الواقعية الجدلية، خاصة في نسختها الكلاسيكية (الواقعية الاشتراكية).. وعانت بعض ممارستهم النقدية من اختزال النص في أبعاده الإيديولوجية باعتبار الإيديولوجيا تشويها

[1] **المصطلح المشترك دراسات في الأدب المغربي المعاصر**، طبعة دار النشر المغربية الدار البيضاء، 1977.

[2] طبعة دار النشر المغربية، 1980.

[3] منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق، 1981.

للحقائق (خاصة عند الأستاذ الناقوري)[1].. غير أن دراسة تقنيات بنية النصوص بارزة في كتابي "درجة الوعي في الكتابة" و"سلطة الواقعية"...

2.3.2. البنيوية التكوينية: نشير في هذا التيار سريعا إلى ثلاثة نقاد اشتهروا بكتاباتهم النقدية، انطلاقا من بنية النص، وبفكرهم التقدمي. هم الناقدة السورية خالدة سعيد والناقدة اللبنانية يمنى العيد والناقد والروائي المغربي محمد برادة.. تلتقي قناعاتهم، حول استقلالية النص، عن أيديولوجيا الكاتب، فيرون أن النص مواز للإيديولوجي وللتحولات الاجتماعية، هو عالَم خاص له مكوناته التي تتجلى في شكله. فيقدم كل نص فني، حسب خالدة سعيد، "مستويين: مستوى إخباري مباشر، ومستوى إشاري غير مباشر هو ما تزخر به اللغة الشعرية فيما وراء المؤدى المباشر."[2]. وتنبثق الاستقلالية من النص مع الإحالة، غير المباشرة، على تحولات المجتمع والعصر وآفاق مستقبلية توقعية.. بينما تدرس يمنى العيد النص الروائي بتقنيات بنيوية ـ سردية ـ تكوينية، وتؤولها عبر الموضوع والتماثل والوعي والوعي الزائف والوعي المستقبلي والرؤية للعالم والتداخل والحوار بين داخل النص وخارجه[3].

[1] انظر تبسيط دراسة هؤلاء النقاد في الفصل الثالث من كتابنا "**مقاربة الخطاب النقدي المغربي: التأسيس**"، طبعة شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2007.

[2] خالدة سعيد، **حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث**، الطبعة الثالثة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986، ص. 54.

[3] يمنى العيد، **في معرفة النص**، منشورات دار الآفاق الجديدة ـ بيروت، 1983. ص.225 إلى ص. 270. في كتابها التعليمي، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، وعدت الناقدة اللبنانية يمنى العيد، في مقدمتي الطبعتين الأولى والثانية للكتاب، بأن تمارس نقدا بنيوي شكلانيا، بتوضيح أهم مفاهيم البنيوية، غير أنها حين تناولت رواية "آرابيسك" للكاتب الإسرائيلي أنطوان شمّاس، عمدت إلى ممارسة (تطبيق) تلك المفاهيم دون أن تتخلى عن العالم الخارجي، عبر انفتاحات متكررة على واقع الإسرائيليين وعلاقاتهم المتوترة بالعرب.. فقد استعملت الهيكل الخارجي/البنية، السياق، النسق، الانزياح، المرجع، العامل، الفاعل، المرسل، المرسل إليه، الدال، المدلول.. دون أن تتخلص من البعدين البنيوي التكويني والإيديولوجي..

أما الأستاذ محمد برادة، فيؤكد أيضا على ضرورة استقلال النص، للتركيز على بنيته، ففي وقفته مع رواية "الجبل"، لفتحي غانم، تناول تجنيس نص "الجبل" والبناء والشخوص والفضاء والثيمات وعناصر التأويل، مستفيدا في ذلك من الشعرية La poétique في دينامية تطورها. لذلك يدرس تلك العناصر باعتبارها تقنيات تشكل دواخل النص، لكنها توحي إلى زمن كتابته وإلى الإيديولاجيات المهيمنة فيه. ولأن الناقد متمرس بالإبداع الروائي وبالنقد السردي، يراعي التحكم في استقلالية النص وحوار بنيته مع السياق النصي والنقدي أيضا.

وقد استفاد هؤلاء النقاد كثيرا من البنيوية الشكلانية ومن السرديات والشعرية والتأويلية، التي تتواشج ببعضها. ما جعلهم يربطون بين متن النص الأدبي المستقل وسياق كتابته وقراءته، فأغنوا بذلك هذا التيار البنيوي الدياليكتيكي، ليستجيب للفضاء الثقافي العربي، خاصة وقد خبروا عوالم النصوص وعوالم وجودها..

ومن المعروف أن كل نقاد هذه الواقعية الجدلية والتكوينية، كانوا مقتنعين بالفكر الاشراكي، وبأبعاده السياسية والاجتماعية وبتوجهه الأدبي والنقدي. إذ كلهم كانوا ينتمون إلى اليسار (محمد مندور يسار الوفد، محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس الحزب الشيوعي المصري، عبد القادر الشاوي اليسار الجديد في المغرب، محمد برادة الاتحاد الاشتراكي، أو يوجدون في محيط هذا اليسار. فاستوعبوا مفاهيم الواقعية الاشتراكية ثم البنيوية التكوينية، باعتبارهما منهجين نقديين مناسبين، واطلعوا على كتابات جورج بليخانوف وجورج لوكاتش وروجي غارودي وبيير مشيري ولوسيان غولدمان... وكان الفكر الاشتراكي مهيمنا في العالم العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى نهاية السبعينيات من القرن الماضي، كان ضمن القناعات الفكرية الوطنية لمحاربة الاستعمار ثم للنضال الاجتماعي . السياسي ضد الأنظمة العربية بعد انزياح الاستعمار وتغذت تلك القناعات بالهزيمة العربية في 1967..

***

3. النقد الجديد، بين انغلاق النص وانفتاحه: يتميز هذا الاتجاه بضعف ارتباط نقاده بقضايا المجتمع، وبات أغلبهم مجرد صدى لنظريات ومناهج نقدية غربية، الأمر الذي عزل عطاءاتهم عن محافل القراءة، لتقتصر في الغالب على التلقي الأكاديمي.. أو أن اهتمام بعض هؤلاء النقاد بضرورة تحريك مجتمعاتهم سياسيا، بينما يبقى النقد معزولا عن ذلك الاهتمام.

أ. البنيوية الشكلانية: نشير في هذه الفقرة إلى ثلاثة نقاد: الناقد السوري كمال أبوديب (1942. ...). وقد تبنى النقد البنيوي الشكلاني، ضمن النقد الجديد New critique عبر اتقانه الإنجليزية، قراءة وكتابة، متأثرا بنقاد هذا الاتجاه، أمثال رومان جاكبسون Roman Jakobson، ن. س. تروبتسكوي N. S. Troubetskoi ، ستيفن أولمان Stephen Ulmann، رولان بارط Roland Barthes، نعوم شومسكي Noam Chomsky.. فتناول بالدرس قصائد شعرية عربية قديمة وحديثة[1]. يركز في دراساته على الثنائيات المتقابلة والمتواشجة والمتحولة والمتداخلة، عبر دلالات الألفاظ وصيغها الصرفية: الإسمية والفعلية وحقولها الدلالية، ويستخرج من ذلك جوهر الرؤيا النابع "من التعدد والتداخل والاحتمالات والتحولات"[2]. في دراساته كثير من الاسقاطات الفلسفية والحداثية وأحكام منبهرة حيث تتكرر صفة "رائعة".. ويعمل على أن يكون أكثر أصالة، خلال حوالي أربعة عقود.. ونادرا، وهو يدرس الشعر، ما يخرج من المتن النصي، أو يستفيد من قراءات أخرى خارج هذه البنيوية الشكلانية..

---

[1] انظر محمد برادة، **فضاءات روائية**، منشورات وزارة الثقافة، 2003.

[2] انظر كتابيه: **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**، طبعة دار العلم للملايين، بيروت، 1974. وكتابه الضخم **جماليات الانتهاك وفتنة الإغواء**، ثلاثة أجزاء، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، 2020.

وتناولت دة. سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ"[1]، الزمن في الروايات الثلاث، عبر تكوّنه في النص من خلال علاقات الماضي والحاضر والمستقبل، وترتيب الأحداث وحركية الزمن عبر الاسترجاع والاستباق.. ثم بناء المكان الروائي، عبر وصفه، وعلاقة الوصف بالسرد: الاستقصاء والانتقاء ومواقع الأشياء والشخصيات في الرواية.. فالمنظور الروائي، من خلال زاوية نظر البنيويين، خاصة الفرنسيين، وتقف عند منظورات السارد في علاقته بالشخصيات: "الرؤية من الخلف" و"الرؤية مع" و"الرؤية من الخارج".. ودرست هذه المنظورات في الثلاثية اعتمادا على تقسيم الناقد البنيوي الروسي بوريس أوسبنسكي..

ـ أما إذا وقفنا عند التجربة المغربية في هذا التيار، نجد أن التحليل البنيوي بدأت بوادره في السرديات من خلال ما أنجزه إبراهيم الخطيب في دراسته، مثلا، لرواية رفقة السلاح والقمر[2]، انطلق من مبدأ أساسي، هو "التعامل مع النص في ذاته دون مغادرته، فما يهمه هو معرفة النص كما هو"[3]. متأثرا في ذلك من الشكلانيين الروس الذين ترجم لهم، عن الفرنسية، كتاب "نظرية المنهج الشكلي.. نصوص الشكلانيين الروس"[4]..

لم يهتم النقاد المغاربة بهذا التيار الجديد كثيرا.. بل انتقل بعضهم مباشرة إلى النقد البنيوي في مستوى الناراتولوجيا، كما فعل سعيد يقطين في كتابه. "القراءة والتجربة"[5]. في هذه الدراسة ركز الناقد، وهو يتناول مثلا رواية "الأبله والمنسية وياسمين" للميلودي شغموم، على

[1] **جدلية الخفاء والتجلي**، ص. 241.

[2] طبعة مكتبة الأسرة، جمعية الرعاية المتكاملة، سلسلة إبداع المرأة، القاهرة 1978.

[3] "رفقة السلاح والقمر، ملاحظات في السرد الروائي"، **مجلة آفاق** السلسلة الجديدة عدد 1، 1977.1976.

[4] أنظر دراسة القراءة الشكلانية لهذا الناقد في **مقاربة الخطاب النقدي المغربي**، ص.185.

[5] الشركة المغربية للناشرين المتحدين، وشبكة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

الراوي وأنواعه والمروي له والعلاقة بينهما، والقارئ المتخيل والقارئ الممكن والبعد الحكائي المتخيل، وفعل الحكي والمحكي ووظيفة الحكي والخطاب وزمن الخطاب وصيغة السرد في الخطاب، في هذا الخطاب يحدد الناقد، ضمن رحلة البحث عن الشخصيات، مفاهيم الانطلاق والحجز والإلغاء ويشتغل عليها.. مع مفاهيم جيرار جنيت من مثل الزمن والصيغة والتناوب.. وهو، من خلال هذه الدراسة، يطل من النص على خارجه، على الكاتب عبر الراوي، وعلى الواقع عموما..

وقد استمد كل تلك المفاهيم من البنيويين الناراتولوجيين، أمثال تودوروف وجنيت وبارط وبوث وكوهن واكريستيفا.. وتبقى هذه الدراسة تجريبية ستتطور بعض الخطوات في كتابات أخرى..

فيبدو أن جل هذه الدراسات هي عبارة عن أصداء للتيار البنيوي، خاصة الفرنسي، ولا تضيف شيئا يذكر سوى التطبيق على الخطاب السردي العربي..

ب ـ النقد السيميولوجي: من المعروف أن السيميولوجيا تطورت حديثا عبر عدة اتجاهات، من أهمها اتجاه اغريماص ضمن السيميولوجيا البنيوية ـ اللغوية، واتجاه بورس المبني على المنطق والفلسفة. ومن المعروف أيضا أن النقاد العرب اندمجوا في الاتجاه الأول ..

يمكن أن نشير ضمنهم إلى الناقدة السورية خالدة سعيد وسيزا قاسم ورشيد بن مالك[1] وصلاح فضل[2] وعبد الفتاح كيليطو[3] وسعيد بنكَراد[4] وعبد المجيد النويسي[5] وحليمة وازيدي[6]..

يتقاطع هؤلاء النقاد في أن الصورة الأصلية للكتابات الأدبية، خاصة السردية، تكمن في الثقافة والقيم السائدة في مجتمع الكاتب، ويقوم هذا بتشخيصها عبر رؤيته الخاصة الخالقة لانزياحات تشكل انكسارات في الصورة الأصلية، واكتشاف السياق الثقافي الورائي الأصلي من خلال النص عبر القراءة التأويلية، أو إنتاج المعنى. ولأن النص يقوم على الانزياحات مركزا على ثيمات معينة، عبر تشكيل اللغة المبدعة، فإن مثل هذا العمل يتطلب تعدد القراءات، ولأن النص شديد الغنى فإن الناقد يتناوله من إحدى الزوايا أو من خلال تقنية واحدة. فتتناول خالدة سعيد المكان في بعض القصائد الشعرية. ويعالج رشيد بن مالك "البنية السردية" في النص، وصلاح فضل "شفرات النص في القصة والقصيد"، وعبد الفتاح كيليطو "الحكاية والتأويل" في ألف ليلة وليلة، وسعيد بنكَراد البعد الإيديولوجي في رواية الضوء الهارب، وحليمة وازيدي البعد السردي والشخصيات في بعض الروايات المغربية.. أما عبد المجيد نويسي فقد شملت دراسته عدة مكونات نصية "البنيات الخطابية . التركيب . الدلالة"..

---

[1] سلسلة الدراسات النقدية (4)، دار الثقافة . الدار البيضاء، 1985.

[2] **شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القصة والقصيد**، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2014.

[3] **الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988. . **العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة** ترجمة مصطفى النحال، نشر الفنك . الدار البيضاء، 1996.

[4] **النص السردي نحو سميائيات الإيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، 1996.

[5] **التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية . التركيب . الدلالة**، شركة النشر والتوزيع . المدارس . الدار البيضاء، 2002.

[6] **سيميائيات السرد الروائي من السرد إلى الأهواء**، منشورات القلم المغربي، طبعة دار القرويين . الدار البيضاء، 2017.

غير أن عزل تلك التقنيات الجزئية لدراستها في النص يمثل نوافذ موسعة تسلط الأضواء كاشفة على كل البنيات الجزئية في البنية العامة للنص. فيتم التركيز على المكان أو على الزمان أو على الشخصيات وباقي الممثلين أو على السرد.. فيشكل ذلك التركيز العقدة الرئيسية في شبكة من المكونات النصية وعلاقاتها الداخلية والمشتركة، ومن خلال التقابلات الثنائية ومقاطع وملفوظات أو الوحدات المعجمية والحقول الدلالية عبر ثنائيات لفظية، والتنويعات السردية، والاهتمام بالبياضات في النص، ومن خلال تلك البنيات البانية له تنبثق دلالاته عبر القراءة التأويلية، دلالات تعود إلى الجو الثقافي العام في المجتمع فيتم ربط الدوال (جمع دال) بسياقها الخارجي.. وتستفاد الدلالة فقط من شكل النص، وشكل النص لا يعني البناء اللغوي وتشكل التركيب سردا أو وصفا، بل يعني شمولية البناء، وكما تقول خالدة سعيد: إن "الشكل المتميز هو اللغة المنتجة لفائض الدلالة عبر التفاعل بين مجموع الإشارات والظواهر النصية، بدءا من الفاصلة وتوزيع الأسطر وسائر الخطوط والرسوم والعلاقات حتى انتظام الأصوات والصور وحدود الصور وطبيعة الأخيلة، ثم العلاقات داخل الصور، ومن أنواع الخطاب وصيغه حتى غلبة قاموس معين.."[1]..

ويبدو واضحا أن تلك الدراسات السيميولوجية العربية هي تطبيقات لنظريات اشتغل عليها مفكرو ما يعرف بالعالم المتقدم، وبالذات منظرو المدرسة الفرنسية على رأسها أ. ج. كَريماص A. J. Greimas. وأكثر هؤلاء النقاد العرب يقدمون مداخل حول نظرية/نظريات السيميائية ويتناولون مفاهيمها بمصطلحات غالبا ما تكون ترجمتها مختلفة بينهم.. في هذه التطبيقات يندر أن يجد القارئ انبثاق مدلولات تحيل على التاريخ والمجتمع حسب ما يتطلبه سياق كتابة النصوص الإبداعية وقراءتها.. لذلك غالبا ما تبقى دراسات أكاديمية ونخبوية..

[1] **سيميائيات السرد الروائي من السرد إلى الأهواء**، منشورات القلم المغربي، طبعة دار القرويين ـ الدار البيضاء، 2017.

معزولة عن المشهد الثقافي العام.. وترتبط مرجعيتها بالإساس بالمدرسة المذكورة ونادرا ما تخرج عنها، فتتكرر عند المطبقين العرب نفس الأسماء: أ. ج. كَريماص وج. كورتيس ورومان جاكبسون وف. بروب، ور. بارط، وليفي شتراوس، وميخائيل باختين، وبيكتور شكوفسكي، وبنيفينست، ومشيل بوتور، وفليب هامون، وت. تودوروف، وفيرديناند دوسوسور، وميك بال، وبول ريكور.. غير أن أهمية هذا التيار يكمن أساسا، أثناء دراسته للخطاب أو لأية ظاهرة أخرى، في كونه يتعامل منهجيا مع عدة مناهج منها: اللسانيات، والتحليل النفسي وسوسيولوجيا النص والأنثروبولوجيا والأسلوبية والبلاغة، وجمالية التلقي، حسب ما يفرضه النص على الدارس.. ما شكل مدخلا مهما نحو القراءات التكاملية أو النقد الثقافي ثم نحو تعدد الاختصاصات..

ج. النقد التكاملي: هو نقد تتضافر فيه عدة مناهج، محاولا أن يكون دراسة موسعة وشبه شاملة للنص الأدبي، يعتمد على اتساع معرفة الناقد. وربما أقرب تعريف للنقد التكاملي هو ما قدمه الباحث يوسف وغليسي حوله، أي، أن "النقد التكاملي ضرب مختلف من ضروب النقد، لا يتقيد بمنهج واحد خلال العملية النقدية؛ بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي"[1]. فهو ضروري، يرجع هذا الناقد ضرورته إلى طبيعة الإبداع الأدبي المعقدة والمنزاحة وتزداد تعقيدا وانزياحا، بحيث تتضمن صورا بلاغية وجمالية وإيحاءات دلالية وأبعادا سيكولوجية واجتماعية وفكرية . فلسفية وانثروبولوجيا.. وحتى أن النقد السيميولوجي المنتشر راهنا يعتمد على الاستفادة من تلك العلوم.. ويمكن أن يكون منهجا تكامليا ولو تضافر فيه مجرد منهجين.. ويمكن أن يمارس المنهج التكاملي ناقدٌ واحد حول نص ما أو ظاهرة أدبية، كما يمكن أن يمارسه عدة نقاد برؤيات نقدية مختلفة، إذا اشتركوا في دراسة عمل أدبي، من خلال كتب مشتركة.. وإذا كان النقاد السيميولوجيين قد مارسوا وجوها من

[1] **حركية الإبداع**، ص. 4.

هذا التوجه التكاملي، فإن كثيرا من نقادنا المغاربة ساهموا فيه نشير هنا إلى نجيب العوفي وأحمد اليبوري..

***

4 . تخلي النقد الأدبي عن أدبيته: يتجه النقد الأدبي خلال بعض التصورات الثقافية . النقدية نحو التخلي عن أدبية الأدب، نقصد ما يعرف بالنقد الثقافي والنقد المتعدد الاختصاصات:

أ . النقد الثقافي: هو تيار فكري أدبي، تمكن من الوصول إلى العالم العربي بداية القرن الحالي، عبر السعودي عبد الله الغذامي. و"النقد الثقافي للأدب" اشتغل في الولايات المتحدة، خلال التسعينيات من القرن الماضي، وقد وصل إليها من انجلترا ضمن ما عرف بـ"الدراسات الثقافية" وهي تيار ثقافي بدأ مع بداية الستينيات. تيار وُجد كرد فعل على ما كان سائدا إلى حدود ما بعيد الحرب العالمية الثانية: 1. ضد فكرة تحكم الاقتصاد في كل البنيات حسب النظرية الماركسية. 2 ـ ضد الوظيفية التي تنظر إلى المجتمع ككيان منسجم تؤدي فيه كل بنية اجتماعية دورها. 3 ـ انتشار وسائل الإعلام الجديدة، خاصة التلفزة. 4 ـ غير أن العامل الأهم في نشأة الدراسات الثقافية، هو وصول أبناء العمال والفقراء إلى الجامعة، فتمكنوا من ثقافة واسعة ومن وعي سياسي حاد. ما جعلهم يدركون أن العامل الاقتصادي لا يلعب دورا مركزيا في تطور المجتمع، وأن المجتمع غير منسجم وأن الصراع الطبقي سائد فيه، وإنما المحدد هو العاملين الثقافي والإيديولوجي، من خلالهما تهيمن الطبقة الحاكمة، وتجعل إيديولوجيتها، عبر مؤسسات الإعلام والكنيسة والمدرسة والعادات الجديدة والموضا، كأنها طبيعية ومقبولة من الجميع، فتغرق باقي طبقات الشعب في الاستلاب. وقد تأثر رواده بفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي والفرنسي لوي

التوسر. فنادوا بمعالجة الإيديولوجيا التي تمثل وسيلة رئيسية للهيمنة، في كل خطاب سواء كان مكتوبا أو شفهيا أو رمزا أو علامة أو مجرد مؤشر، وفي نفس الوقت الاهتمام بالثقافة الشعبية التي تشكل ثقافة الطبقات الخاضعة.

ضمن هذا الجو انبثق ما عرف بـ"التحليل النقدي للخطاب"، ليدرس الخطابات التي ينتجها المجتمع وتتعايش فيه. وهو تحليل يصب نقده على كل أنواع الخطاب الذي يؤدي إلى هيمنة السلطة ويدعمها.. ومنذ التسعينيات نشأت في حركة الدراسات الثقافية نظرية النقد الثقافي (مقابل النقد الأدبي). ترفض هذه النظرية استغراق الناقد تحليله في النص معزولا عن سياقات إنتاجه ومنتجه، بل ترى أن تحليل بنية النص يمثل جزءا عابرا في التحليل العام للنص الأدبي. إذ يستحيل أن يبقى النص معزولا، لأنه أُنتج ليؤدي دورا ما في المجتمع، لا بد للناقد أن يبحث عن هذا الدور في دلالات أنساقه الداخلية المباشرة وغير المباشرة، عبر توظيف علوم عديدة: اللسانيات والسيميولوجيا والأنثروبولوجيا والسوسيو-ثقافية والتاريخ بل وحتى العلوم الحقة، وكل ما يمكن أن يُظهر ما خفي في النص. وحسب ويليامس ريموند Raymond Williams لا يمكن فصل الأدب وعموم الفن عن بعدهما الاجتماعي والثقافي، إذ في رأيه أن اعتبار العمل الفني انطلاقا من منظور جمالي صرف ليس فقط ضارا وإنما يقلص عمل الناقد. فلا بد أن نكون واعين بارتباطات النص الأدبي بالقوى الثقافية المهيمنة، المنبثقة أو السائدة، وبالتعقيدات والعلاقات المتقلبة في المجتمع. ما يعني ضرورة ربطه بممارسات اجتماعية أخرى. وفي كتاباته الأخيرة يدافع عن ضرورة الاشتغال كليا ضمن الرحم الثقافي للنص[1].

---

[1] عن منيرة شرقي: "ما النقد التكاملي؟ ولماذا؟"، **مجلة فصول**، المجلد 2/26، العدد 102، شتاء 2018، عدد خاص بالنقد الأدبي وتداخل الاختصاصات، ص. 243، عمود. 2.

لذلك يبقى النقد الثقافي توجها انزاح من الدراسات الثقافية التي نشأت في الغرب، خاصة في إنجلترا البلد الذي كان فيه الصراع الطبقي سائدا نتيجة ازدهار الصناعة واتساع السوق وبداية مجتمع الرفاهية، واتساع رقعة المثقفين والمفكرين الرافضين للدراسات الشكلية والنصية.. وكان هذا التيار النقدي والثقافي فاتحة لما عرف "بما بعد البنيوية" و"ما بعد الحداثة"، وأيضا وجد نفسه ضمن العولمة التي تسود فيها إيديولوجيات الاستهلاك والإعلام والهيمنة المطلقة ضمن الرأسمالية الليبرالية الجديدة، التي لا تسود إلا بالحروب واستعمال القوة والكيل بمكيالين، وعودة الاستعمار والعنصرية بمختلف وجوههما. فبات هذا النقد الثقافي وجها من وجوه مواجهة هذه التحولات العالمية، لمن يعرف توظيفه..

ولأن الأدب هو من أكثر الخطابات الناقدة للهيمنة، فإنه أيضا ينطوي على أبعاد ترتبط بكثير من العلوم بعضها جلي في النصوص وبعضها مضمر يكاد لا ينتبه إليها حتى الكاتب نفسه، ومنها ما يتعلق بخطاب النفوذ الذي "لا يظهر فقط وببساطة في الأدب، وإنما في كل باقي الاختصاصات: الطب، الاقتصاد، العلوم... فتكون أهم أهداف النقد الثقافي هو تأويل و/أو مساءلة هذا الخطاب المنتج "لأجهزة معرفية". فيتحول مجال المعرفة إلى أحد المجالات التي يمكن للنقد أن يطور، بشكل أفضل، عمله المقاوم ولا مركزيته؛ لتغيير التوازن"[1].

ب. النقد الثقافي في العالم العربي: لقد تسرب النقد الثقافي إلى العالم العربي منذ بداية القرن الحالي، عبر بعض المهتمين بالدراسات الأدبية على رأسهم الناقد السعودي الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، (2001). وإصدارات أخرى في الموضوع نذكر منها: "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن" للجزائري حفناوي بعلي،

[1] En Silvia Caporal-Bizzini, http://hadl.handle.net/10045/4613 p. 6. اطلع عليه يوم 2021.05.15

(2007)، "تمارين في النقد الثقافي" للمصري صلاح قنصوه، (2007).. وهي كتب تتحرك في إطار التجريب التطبيقي..

أما في المغرب فما زال النقد الثقافي يثير النقاش في المراكز الجامعية، باعتباره تيارا نقديا مناسبا، فالنقد المغربي الحديث والمعاصر تناول النصوص، تلقائيا، من زوايا عديدة تضافرت فيها علوم إنسانية واجتماعية مختلفة، لذلك يستطيع النقد الثقافي أن يجد مكانه في المشهد الثقافي المغربي، وقد صدر فيه بعض الكتب نذكر منها: "آليات تشكل النسق في الخطاب الثقافي" للناقد ناصر اليديم، (2000)، و"النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية" لعبد الرزاق المصباحي، (2014).

وكما في باقي بلدان العالم العربي، خاصة السعودية والأردن والعراق والجزائر ومصر، فإن المغرب في طريقه إلى الانفتاح على هذا التيار النقدي. وهو انفتاح لا يتعدى فيه النقد الثقافي مستوى النقد الأدبي، مفصولا عن فضائه العام، وهو الدراسات الثقافية، الذي انبثق منه هذا النقد الثقافي (للأدب)، ليشكل انزياحا ضمن ذلك الخطاب لربط النص بالواقع التاريخي ـ الاجتماعي المحيط بنا، كما يؤكد إدوارد سعيد. إذ يتجه التغيير في الخطاب النقدي نحو أفق أطول من الجهد التأملي أو القراءة التي تثمن فقط التقنية النصية وتعالج العمل كموضوع لا يؤدي أي مدلول[1]... ربما هذا التركيز على السياق الثقافي العام، هو الذي جعل عبد الله الغذامي يرى أن النقد الأدبي اهتم بما هو أدبي/جمالي بالمفهوم الرسمي للأدبي، وأغفل ما له تأثير أكبر ضمن الخطابات غير الرسمية "فالأغنية الشبابية والنكتة والإشاعات واللغة الرياضية والإعلامية والدراما التلفزيونية، وما إلى ذلك، هو ما يؤثر فعلا أكثر من قصيدة لأدونيس وغيره

[1] - Ibid, p. 30.

من الشعراء.."[1]. وهذا رأي يؤكد على أن الأنظمة الراهنة، في كل العالم، تعتمد على الخطابات المذكورة لتهيمن على المجتمع ولا تعتمد على الأدب.. وهي خطابات تعتبرها الدراسات الثقافية أيضا وسيلة للهيمنة الإيديولوجية، كما هو الشأن مع الإشاعات واللغة الرياضية والإعلامية والأفلام التلفزيونية.. وهو ما يغالبه النقد الثقافي، كما رأينا.. فيركز على الخطاب الإعلامي والخطاب السياسي وعلى الخطابات الرافضة/المقاومة من مثل الخطاب النسائي وخطاب ما بعد الاستعمار وخطاب الاستشراق وخطابات هيمنة العولمة المدمرة..

غير أن النقد الثقافي للأدب لا يتخلى كليا على تحليل تقنيات الأدب، بل كما يبين إدوارد سعيد، وهو أحد أهم رجالات النقد الثقافي، أن على التحليل أن يتناول زاويتين متوازيتين: زاوية نظر لسانية و، في نفس الوقت، تبيان أن نفس النصوص تنتمي دائما إلى الواقع السوسيوثقافي لمرحلة ما. لا يمكن التخلي عن التركيز على التاريخ في عملية إنتاج ثقافي وعملية التأويل[2]. وهو ما يؤكده أيضا فردريك جمسون Fredric Jameson حيث يرى أنه لا يمكن لأي عمل في حقل التحليل السردي أن يسمح بتجاهل مساهمة نورثروب فري الأساسية، وتثمين التقاليد الشكلانية والسيميوتيقا التي قام بها أ. ج. غريماس، وميراث الهيرمينوطيقا المسيحية، و، فوق ذلك، الأهمية الكبرى لمنطق الأحلام التي أنجزها فرود، والمنطق السردي الشفهي "البدائي" و"الفكر المتوحش" الذي طوره كلود ليبي شتراوس، دون أن ننسى ما حققه في هذا المجال ضمن أكابر الفلاسفة الماركسيين في الأزمنة الحديثة، جورج لوكاش[3]. وهذا يدل على أن رجالات النقد الثقافي لا يتخلون عما يميز الخطابات من خصائص، وإنما يؤكدون على

[1] **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، 2001، ص. 15.
[2] نفس المرجع، ص. 33.
[3] ن. م. ص. 13.

أن النص الأدبي ينطوي أيضا على إيديلوجيات ومضمرات ثقافية متنوعة لا بد أن يهتم بها الدارس.. لذلك بات من الضروري إعادة النقد الأدبي الثقافي في العالم العربي إلى أصله وهو النقد الثقافي في كل الخطابات.

ج . النقد في تداخل الاختصاصات: هناك عاملان اثنان في تبني هذه القراءة المتداخلة الاختصاصات أو المتعددة الاختصاصات أو عبر الاختصاصات: الأول، هو اتساع رقعة التخصص وتشظيه إلى تخصصات مجهرية، الأمر الذي خلق لكل تخصص لغته الخاصة، فانعزل المتخصصون ولم يعودوا يتفاهمون فيما بينهم، ثم استساغت الإدارات العامة والخاصة هذا الانعزال.. والثاني، هو طبيعة الظواهر والأعمال الإنسانية والاجتماعية والثقافية التي لا يمكن استيفاؤها بتخصص واحد، لثرائها وتعقد مكوناتها.. فتطلب الأمر تضافرَ الاختصاصات، خاصة في العلوم السياسية والاجتماعية، والفنون بما في ذلك الأدب.

لم تنطلق هذه القراء المتداخلة الاختصاصات من الظاهرة الأدبية، بل انطلقت في البداية من إنتاج برامج التعليم المدرسية والجامعية، ثم انتقلت إلى مجالات أخرى: مثل السياسة والانثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسيكولوجيا، ثم تفرع منها النقد الأدبي ليتم تناوله كأية ظاهرة إنسانية، اجتماعية وثقافية . لغوية..

لقد ظهر هذا التيار قبل الحرب العالمية الثانية، أي سنة 1937 على يد السوسيولوجي لوي ويرت Louis Wirth، ثم بعد الحرب الثانية بات يتجه نحو الانشطار إلى تيارات أخرى باختلافات بسيطة جدا، لنجد أنفسنا أمام تعدد الاختصاصات، عبر الاختصاصات، تداخل الاختصاصات.. مع تنويع النظريات والمناهج، لمعالجة أية ظاهرة من مختلف الزوايا بتعاون المختصين.. فشدد الفرنسي جورج دفرو Georges Devereux على التكامل بين

الاختصاصات، بينما ركز مواطنه إدغار موران Edgar Morin، على ضرورة تداخل الاختصاصات في الاهتمام بمستقبل الأرض والإنسانية.

من أهم المجالات التي يمكن أن يشتغل عليها تيار الاختصاصات البينية التعليم والنقد الأدبي، فالتعليم ينبني على تعدد الاختصاصات ويحتاج إلى فريق من المختصين في مجالات متعددة، إذ تتكون برامج التعليم من عدة لغات وعلوم وقضايا.. أما النقد الأدبي فهو مجال يشتغل على نصوص منسوجة بمجالات مختلفة تتطلب تلك الاختصاصات البينية، منها اللغة والبلاغة والجمال والتاريخ والعلاقات الاجتماعية والعمق النفسي والأنثروبولوجيا والفكر الفلسفي وعلم السياسة والإيديولوجيا، وأحيانا العلوم الحقة، هنا نجد أنفسنا مع تعدد مناهج الدرس ونظرياتها، كما يفرض علينا ذلك إبراز تعدد الدلالات.. لذلك لا بد من تضافر هذه الاختصاصات التي ينبغي أن يمتلكها، أحيانا، الناقد نفسه..

د . مقاربة الاختصاصات البينية في النقد الأدبي العربي: لم تجد مقاربة تعدد الاختصاصات لنفسها موقعا واضحا في النقد الأدبي العربي المعاصر، خاصة وأنها تيار جديد فرضته أيضا العولمة وتبعاتها، حيث تم رفض التخصص الدقيق والمنعزل بعدما استنفذ مهامه، وبعدما تداخلت العلوم والمناهج في الثقافات الجديدة، من خلال انتشار تكنولوجية الوسائط والأنترنيت.. يمكن لهذا الاتجاه أن ينغرس في النقد الأدبي بالعالم العربي الذي لم يعرف منهجا واحدا ووحيدا ولا نظرية أدبية خاصة، ولا تخصصا معزولا، وإنما اعتمدت جل المقاربات النقدية، كما هو الشأن في المغرب، على تعدد المناهج والعلوم والنظريات الإنسانية والاجتماعية.. يمارسها كل ناقد على حدة عبر مناهجية متنوعة تستمد نسغها من علوم مختلفة..

غير أن المقاربة المتعددة الاختصاصات في مجال النقد نجمت أيضا، عن تناول ظواهر خطابية إنسانية متداخلة الاختصاصات تحتاج إلى تضافر عدة مختصين في علوم مختلفة، يجتمعون لدراسة أية ظاهرة من زوايا عدة، تتبنى عملهم مؤسسات علمية وسياسية وشركات؛ بينما في بلدان العالم العربي يغيب وجود مثل تلك الفرق العلمية المتعددة الاختصاصات لأسباب نذكر منها: 1. غياب حرية الأكاديميين في خلق برامج تعليمية أكاديمية مستقلة. 2. ضبابية التعامل مع تعدد الاختصاصات. 3. غياب أرضية معرفية للمقاربة البينية في مجالات وقضايا غير أدبية باعتبارها القاعدة لمقاربة النقد أدبية. 4. التشبث الرسمي بالاختصاصات المستقلة في المؤسسات الأكاديمية. 5. ضعف ميزانية المؤسسات الأكاديمية لتمويل اللقاءات حول المقاربة البينية. 6. غياب مساهمة القطاع الخاص في تمويل الدعم الأكاديمي[1]...

***

ننتهي إلى أن النقد العربي تطور عبر أكثر من قرن، وقد جرب كل النظريات والمناهج النقدية الحديثة، دارسا نفس الأدب العربي.

ومن خلال هذا التطور راكم أهم الخصائص التي تميز بها الأدب العربي الحديث والمعاصر. واستكشف سياقات مجتمعية لمحيطه، موظفا اللغة العربية بخصوصياتها النحوية والتركيبية والبلاغية والرمزية، بذلك تمكن من ضبط هوية الأدب العربي ولغته ومجتمعه.

لكن الهوية أيضا تستند إلى الأصول والمرجعيات، وإلى تنوعها وامتداداتها وديناميتها، بيد أن ذلك كله حكمه التأثر (إلى درجة الاستنساخ) بالغرب، وهو ما سحب عن هذا النقد

[1] وردت بعض هذه الأسباب في **الدراسات البينية**، بمركز الأبحاث الواعدة في البحوث الاجتماعية ودراسات المرأة، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمان. الرياض، 2017، ص. 13.12.

https://www.pnu.ed.sa>Research>Ducuments

العربي أصالته وأيضا هويته كظاهرة معرفية.. وليس من الممكن التخلص من هذا التأثر، خاصة وأن ذلك الغرب "يسكننا"، كما قال المرحوم عبد الكبير الخطيبي. فيضطر النقد العربي إلى أن يوسع سوقه الاستهلاكية لمنجزات الغير..

لذلك يبقى مشدودا إلى النقد الأجنبي يستقي منه أسباب حياته، إما لاستنهاض الماضي وإثبات الذات، أو لاستنساخ النظريات والمناهج المتجددة ليستمر في الحياة؛ خاصة وأنه لم يتطور من النقد الأدبي العربي القديم، كما كان الأمر في النقد الغربي الذي تطور عن النقد الأوربي القديم. رغم محاولات ضئيلة لم تستمر، كتلك التي بادر بها محمد مندور بكتابه "النقد المنهجي عند العرب".

لذلك لم ينتج النقد العربي نظرية/نظريات ومنهج/مناهج، ولا مدرسة/مدارس خاصة به..

الاتجاهات الحديثة لنقد الشعر في المغرب:

بحث في المرجعيات

- د. عبد الغني حسني

الكلية المتعددة التخصصات بالناظور، جامعة محمد الأول، المغرب

تقديم:

تنطلق هذه الدراسة من المحلي لتثير أسئلة تمتد إلى وضعية النقد العربي الحديث في جانبه الشعري خاصة. وهذا الأمر لا يعدو كونه اختيارا منهجيا لا يضمر أي ادعاء تفوق أو تفرد أو خصوصية، كما يتضمن الإقرار بأن النقد الحديث بالمغرب، في نشأته وتطوره، ما هو إلا تجل من تجليات نشأة النقد العربي الحديث وتطوره، على الرغم من الفارق الزمني الفاصل بين لحظتيْ تشكل هذا الأخير في مشرق الوطن العربي ومغربه. ومن ثم فإن الأسئلة التي يثيرها النقد المغربي الحديث، في علاقته بالآخر الثقافي، هي في عمومها أسئلة النقد العربي الحديث، مع شيء من الخصوصية المرتبطة بتأخر نشأة الخطاب النقدي المغربي. لكنها خصوصية لا تلغي القاعدة، بل تؤيدها. وهذا يعني أن لدراستنا حدّين أساسيين: حد مكاني يتمثل في النقد "المغربي"، وآخر زمني يتمثل في الفترة الحديثة. لكننا نضيف إليهما حدّا ثالثا يخص موضوع الدراسة التي نقصرها على "نقد الشعر" وحده دون نقد السرد ونقد النقد.

وتضع دراستنا ضمن أهدافها: تكوين معرفة عن وضعية النقد المغربي الحديث في شقه الشعري خاصة وعن أساليب تلقيه مناهج النقد الغربي واستحضاره التراث النقدي والبلاغي العربي. وهذا يعني اختبار بعض الأحكام والآراء التي ترى في هذا النقد، وفي النقد العربي عامة، مظهرا من مظاهر أزمة ثقافية شاملة مصدرها الانبهار بالآخر، وتجد تجليها على المستوى النقدي في تبني النظريات الغربية وغياب مشاريع تهدف إلى تأسيس نظريات تستوعبها وتصهرها ضمن رؤية تستفيد من التراث البلاغي والنقدي العربي وتنظر إلى خصوصية الثقافة العربية.

من بين تلك الأحكام ما ذهب إليه محمد أقضاض في حديثه عن مرحلة تمتد إلى حدود مطلع الثمانينيات من صعوبة الحديث عن "منهج" في النقدين: المغربي والعربي، لكون ما تشهده الساحة النقدية مزيجا من مفاهيم نقدية غير واضحة يتم استحضارها من النقد الغربي وتطبيقها على الأعمال الأدبية[1]. ومنها ما رأى فيه نجيب العوفي أعطابا متعددة يعاني منها هذا النقد في المرحلة التي يحددها ما بين الستينيات وحوالي منتصف التسعينيات، وهي: المنهاجوية والارتحال وغياب "النقد عن النقد" وغياب شخصية الناقد[2].

ولتكوين تلك المعرفة المنشودة، فقد وقع اختيارنا المنهجي على تناول وضعية هذا النقد من خلال اتجاهاته الكبرى التي تستند إلى تشكله وتطوره في علاقته بالنقدين: الغربي والعربي القديم، فرصدنا في البداية نشأة هذا النقد وتشكله، لننفذ من خلال ذلك إلى تحديد اتجاهاته الكبرى.

[1] مقاربة الخطاب النقدي المغربي، محمد أقضاض، ص11.

[2] المشهد النقدي في المغرب: مساراته وخياراته، نجيب العوفي، مجلة فكر ونقد، ع6، فبراير 1998، ص54.

1) النقد المغربي الحديث: رصد النشأة وتحديد الاتجاهات

نسترشد، في محاولتنا تعيين نشأة الخطاب النقدي الحديث حول الشعر بالمغرب، ببعض المحاولات السابقة التي سعى أصحابها إلى وضع تصور حول نشأة هذا النقد وتطوره، وأبرزهم: محمد أقضاض ومحمد الدغمومي ونجيب العوفي وعبد الحميد عقار وسعيد يقطين وعبد القادر الشاوي. وتكتسي آراء هؤلاء النقاد أهمية كبرى في تحديد اتجاهات النقد المغربي الحديث، لأنهم ليسوا مجرد قراء لهذا النقد، بل هم مساهمون في تشكّله وفي وضع لبناته وصواه.

يحدد **محمد أقضاض** خمسة اتجاهات نقدية (تتعلق بنقد الرواية خاصة) سادت الساحة النقدية المغربية ما بين مطلع الستينيات ومطلع الثمانينيات هي: **النقد الذاتي التأثري** المتأثر بالحركة الرومانسية، والذي يمثله كل من عبد الله كنون وعبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمي، **والنقد التاريخي** الذي تزعمه أحمد اليبوري ومثلته تجارب نقدية أخرى لأمثال عباس الجراري وعبد الله كنون، **والنقد الواقعي الجدلي** المتأثر بالمادية التاريخية عند أمثال نجيب العوفي وعبد القادر الشاوي وإدريس الناقوري، **والنقد البنيوي التكويني** المستند إلى اجتهادات جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان عند نقاد أبرزهم: عبد الكبير الخطيبي وسعيد علوش وحميد لحمداني ومحمد برادة، **والنقد البنيوي** الذي تمثله، إلى حدود مطلع الثمانينيات، كتابات إبراهيم الخطيب، بعد انتقاله من المرحلة الواقعية الجدلية إلى المرحلة الشكلانية والبنيوية[1].

ويحدد **نجيب العوفي** مطلع الستينيات بداية لنشأة الحركة النقدية بالمغرب، بالمفهوم المنهجي للنقد، مفسرا غيابه قبل هذه المرحلة بغياب حركة أدبية حقيقية. هذه الحركة الأدبية، التي شهدت بدايتها الفعلية خلال الستينيات، تضافرت مع عوامل أخرى ثقافية وسياسية

[1] انظر: مقاربة الخطاب النقدي المغربي، محمد أقضاض، ص9. وانظر فصول الكتاب المقسمة بحسب الاتجاهات الخمسة المشار إليها.

واجتماعية، لتساهم جميعا في نشأة "الوعي النقدي" الذي شهد تطورا ملحوظا بداية من السبعينيات مع نقاد أبرزهم: نجيب العوفي وعبد القادر الشاوي وإبراهيم الخطيب وإدريس الناقوري[1].

أما عبد **الحميد عقار** فيميز بين ثلاث لحظات في تشكل الخطاب النقدي المغربي وتحوله، هي: **اللحظة الإحيائية** التي تمتد من العشرينيات إلى أواخر الخمسينيات، **واللحظة التنويرية "بأفق جدلي"** التي تمتد من نهاية الخمسينيات إلى نهاية السبعينيات، **واللحظة التجريبية التنظيرية** التي تمتد من "أواخر السبعينيات إلى اليوم"[2]. وتشكل المرحلة الثانية (التنويرية) بداية لنشأة النقد ببعده المنهجي المنظم والمنفتح على المعارف والمناهج الحديثة، بينما تشكل المرحلة الثالثة انتقالا من النقد التحليلي والتفسيري إلى بناء الأنساق النظرية[3]. وفي سياق رصده تطور هذا النقد في مرحلته المنهجية التي تبدأ مع الستينيات يحدد **أربعة أنواع من "المقاربات"** المهيمنة عليه والمتداخلة أو المتجاورة زمنيا، هي: **المقاربة الاجتماعية الواقعية** التي تستند أساسا إلى اجتهادات جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، **والمقاربة الشعرية السيميائية** التي تهدف إلى "نمذجة" الخطابات (بالاستناد إلى الشعريات النصية) أو إلى الكشف عن دلالاتها الثقافية (بالاستناد إلى السيميائيات الأدبية والثقافية)، **والمقاربة "العبر نقدية والعبر ثقافية"**[4] التي تنفتح على المعارف الإنسانية وتقوم على التأليف بين نظريات ومناهج مختلفة تتجاوز التصور المنغلق للنص الأدبي، وتنظر إلى جوانبه الجمالية والنصية في علاقتها بالسياق الثقافي وسياق التلقي،

---

[1] المشهد النقدي في المغرب: مساراته وخياراته، نجيب العوفي، مجلة فكر ونقد، ع6، فبراير 1998، ص47 وما بعدها.

[2] يشير الناقد إلى تاريخ نشر مقالته، وهو سنة 1998.

[3] تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب: بحثا عن الاتساق النظري والإنتاجية المعرفية، عبد الحميد عقار، مجلة فكر ونقد، ع6، فبراير 1998، ص58-59.

[4] حافظنا على صيغة العبارة كما أوردها الكاتب. وهو خطأ جلي يعرّف فيه الاسم بعلامتين هما: أداة التعريف والإضافة. والصياغة الصحيحة هي: عبر النقدية وعبر الثقافية.

والمقاربة التاريخية الفيلولوجية التي تربط بين تاريخ الأدب وتاريخ الثقافة سعيا إلى البحث عن خصوصية الهوية المغربية[1].

وبجانب هذا التقسيم الذي يقترحه عبد الحميد عقار يعتمد نقاد آخرون تقسيمات مختلفة، فنجد كلا من **محمد الدغمومي وسعيد يقطين** يقسمانه إلى **مرحلتين: مرحلة ما قبل المنهج**، وهي ما قبل السبعينيات، **ومرحلة المنهج** التي تبدأ مع مطلع السبعينيات أو أواخر الستينيات. ويقسم **يقطين** هذه المرحلة الأخيرة إلى اتجاهين: **اتجاه يعتمد على التفسير الإيديولوجي** المتمثل خاصة في البنيوية التكوينية، **واتجاه يستعين باللسانيات** ليقطع الصلة بين النص ومحيطه[2]. ويرى يقطين أن هذا التقسيم صالح حتى بالنظر إلى المرجعيات التي ساهمت في تشكيل كل مرحلة: إذ تحكمت المرجعية المشرقية في نقد ما قبل السبعينيات، وتحكمت المرجعية الغربية في المرحلة الثانية، باتجاهيها الإيديولوجي واللساني. فقد شكلت البنيوية التكوينية بداية لهذه المرحلة، بعودة النقاد المغاربة إلى كتابات غولدمان بشكل مباشر، سواء عن طريق الترجمة أو عن طريق تطبيق المنهج على الأدب المغربي، ثم تعززت هذه المرجعية الغربية أكثر باتساع دائرة الترجمة التي أنجزها المغاربة لأعمال البنيويين واللسانيين[3]، وبالعودة إلى المراجع الغربية (الفرنسية خاصة) دون حاجة إلى ترجمة.

ويذهب **عبد القادر الشاوي** إلى رأي قريب من هذا حين يقسم تطور النقد المغربي الحديث، بالنظر إلى مرجعياته، إلى **مرحلتين كبريين**: المرحلة الأولى هي **مرحلة "النهضة"** التي سادت قبل الاستقلال (إلى أواخر الخمسينيات) وكان همّها إثبات الحضور الأدبي والفكري

[1] تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب، عبد الحميد عقار، ص61-61.

[2] انظر ندوة مجلة فكر ونقد "قضايا النقد الأدبي في المغرب"، مرجع سابق، ص95 وما بعدها.

[3] نفسه، ص104.

للمغاربة، فتم ذلك عن طريق الاستناد إلى المرجعية المشرقية، فأدى ذلك إلى سيادة نموذج الكتابة النقدية التي تهتم بالتعريف بالأدباء وظروفهم وقيمة أعمالهم. والمرحلة الثانية هي **مرحلة "التأسيس"** للممارسة النقدية الحديثة التي تبدأ مع الستينيات، وتمتاز بتحررها إلى حد كبير من سلطة المرجعية المشرقية والانفتاح على النظريات النقدية الغربية. وقد أدى هذا الانفتاح إلى سيادة **ثلاثة نماذج نقدية** كبرى، هي: **النموذج التاريخي الاجتماعي، والنموذج البنيوي التكويني، والنموذج الشعري الجديد** المنفتح على مقاربات وحقول معرفية مختلفة في دراسة الظاهرة الأدبية[1].

إن هذه الآراء، على ما يطبعها من اختلاف في بعض الجوانب، تكشف عن اتفاق حول جملة من القضايا المتعلقة بنشأة الخطاب النقدي الحديث بالمغرب، وبتطوره وتشكّل اتجاهاته، أهمها:

- تأخر الممارسة النقدية المنهجية إلى منتصف الستينيات، حيث كانت المرحلة السابقة الممتدة من العشرينيات إلى أواخر الخمسينيات مرحلة تعريف بالأدب المغربي عامة وبمساهمته في تطور الثقافة العربية، مع الوعي بحاجة هذا الأدب إلى التجديد، واعتماد الأحكام النقدية على الجانبين اللغوي والذوقي. وجسدت هذا التوجه بعض الكتابات النقدية التي كانت تنشر في المجلات المغربية لأمثال عبد الرحمن الفاسي ومحمد بن العباس القباج وعلال الفاسي وعبد الكريم غلاب، كما جسدته أشهر المؤلفات النقدية التي صدرت خلال هذه الفترة ككتاب "الأدب العربي في المغرب الأقصى" لمحمد بن العباس القباج، و"تاريخ الشعر والشعراء بفاس" لأحمد النميشي، و"فواصل

[1] نفسه، ص107.

الجمان في أخبار وزراء وكتاب الزمان" لمحمد غريط، و"النبوغ المغربي في الأدب العربي" لعبد الله كنون. وقد تأخر ظهور الوعي المنهجي إلى حوالي منتصف الستينيات، بحيث ساهمت في تشكله عوامل منها: تأسيس أول جامعة حديثة بالمغرب بعد الحصول على الاستقلال، واتساع حركة النشر والمثاقفة مع المشرق، وظهور مؤسسات ثقافية على رأسها اتحاد كتاب المغرب... وهو ما جعل نشأته مرتبطة باستحضار النقد المشرقي الحديث الذي كان قد قطع أشواطا من التطور بسبب نشأته المبكرة التي تعود إلى منتصف العقد الثاني من القرن العشرين.

- دخول النقد المغربي إلى مرحلة جديدة من التطور بداية من السبعينيات، ترتبط بالتحولات الاجتماعية والسياسية وبالمرجعيات الفكرية الإيديولوجية لعدد من النقاد الرواد، وتمتاز بطرح مسألة علاقة الأدب بالمجتمع من منظور تغلب عليه المرجعية الماركسية.

- ارتباط هذا النقد في تطوره بمرجعيات النقد الغربي التي تم تلقيها تلقيا مباشرا أو بوساطة مشرقية، فنتج عن ذلك تنوع في اتجاهاته وتداخل زمني بينها. هذه الاتجاهات تستند إلى مرجعيات مختلفة تتمثل في النقد التاريخي، والنقد الاجتماعي الجدلي أو البنيوي التكويني، والنقد الشكلاني والبنيوي، والنقد البلاغي، والنقد ما بعد البنيوي: السيميائي والتأويلي والفلسفي والمعرفي...

2) الاتجاهات الكبرى لنقد الشعر بالمغرب:

إن تحديد فترة الستينيات بوصفها بداية لتشكل الخطاب النقدي الحديث بالمغرب وتبلور اتجاهاته يعني الحديث عن مرحلة انتقلت فيها الثقافة المغربية من الاعتماد على المرجعية التراثية وعلى الثقافة العربية المشرقية إلى الانفتاح على المؤثرات الثقافية الغربية. وهو ما تجلى في مجال النقد الأدبي عبر تلقي المناهج النقدية الحديثة التي كانت عاملا حاسما في نشأة الخطاب النقدي الحديث بالمغرب وفي تطوره وتشكّل اتجاهاته. وإذا حصرنا حديثنا في نقد الشعر الذي هو موضوع هذا البحث، بالاستناد إلى ما سلف ذكره وإلى المنجز النقدي الذي يمتد من منتصف الستينيات إلى وقتنا الحاضر، فإن بإمكاننا تحديد اتجاهاته الكبرى في أربعة هي:

- الاتجاه التفسيري
- والاتجاه البلاغي
- والاتجاه السيميائي/المعرفي
- والاتجاه التأويلي.

1.2. الاتجاه التفسيري (الواقعي):

يمثله النقد التاريخي والاجتماعي الذي ظهرت بوادره الأولى أواخر الستينيات على شكل مقاربات تاريخية للشعر المغربي القديم، وشهد رواجا في السوق النقدية ما بين السبعينيات وبداية التسعينيات. ويمتاز بهيمنة النموذج النقدي الماركسي في صيغتيه الجدلية والبنيوية التكوينية

لدى كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، مع حضور المقاربة التاريخية التي تستفيد من منهج لانسون في تأريخ الأدب. ويمكننا التمييز بين نموذجين داخل هذا الاتجاه، هما:

1.1.2. النموذج الوضعي التاريخي: وهو نموذج يتبنى النقد التاريخي الوضعي الذي نظّر له رواد هذا المنهج في الغرب أمثال: برونيير ولانسون وسانت بيف، من خلال صيغته العربية التي جسدها طه حسين في مؤلفات أهمها "تجديد ذكرى أبي العلاء". وتمثل هذا النموذج في النقد المغربي مؤلفات أبرزها: "الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: عصره، حياته، وشعره"، لعباس الجراري، و"الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى" لمحمد بن تاويت، و"الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية: 1912-1956" لإبراهيم السولامي، إضافة إلى مؤلفات أخرى لعباس الجراري أهمها: "النضال في الشعر العربي بالمغرب"، و"تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب: من 1830 إلى 1990".

ويعد كتاب الجراري حول أبي الربيع سليمان الموحدي[1] كتابا رائدا في إرساء أسس هذا المنهج في النقد المغربي، وفي ولوج هذا النقد مرحلة الممارسة المنهجية. فقد عمد فيه إلى الربط السببي بين حياة الشاعر وعصره وبين إنتاجه الشعري، ليؤكد المبدأ الذي أرساه رواد النقد التاريخي ودافع عنه طه حسين في أطروحته حول أبي العلاء، وهو "حتمية" الأدب التي لا يمكن فهمها إلا في ظل العوامل التاريخية والاجتماعية التي يعد ثمرة لها[2].

وقد ظل الجراري وفيا لمنهجه في مؤلفاته التالية، فاعتمده أساسا لدراسة الشعر المغربي الحديث، ليؤكد في كتابه حول "تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب" أن الشعر لم يكن "بدعا من بقية أجناس الأدب وأنماط التعبير المنبثقة عنها، فقدساير الفترة الحديثة والمعاصرة

[1] رسالة ماجستير نوقشت بالقاهرة سنة 1965.

[2] انظر: الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي، عباس الجراري، ص6، وتجديد ذكرى أبي العلاء، طه حسين، ص17.

(1830 – 1990) في جمودها وتطورها، متأثرا بما اكتنفها من معطيات ومتطلبات، ومبلورا ما كانت تلقي به من مفاهيم فكرية وقيم سلوكية ومعايير ذوقية"[1].

وكان أثر المنهج الذي انطلق منه الجراري واضحا على الحركة النقدية بالمغرب، حيث تبناه نقاد آخرون في دراساتهم التي تشترك في طابعها الأكاديمي، وأبرزهم: إبراهيم السولامي في كتابه "الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية: 1912-1956" الذي درس فيه سنة 1973 أثر فترة الحماية في الشعر المغربي[2]، ومحمد بن تاويت في كتابه "الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى" الذي تبنى فيه المنهج التاريخي في تحقيب الأدب المغربي بحسب عصوره السياسية، ودافع عن اختياره المنهجي وعن مردوديته العلمية[3].

2.1.2. النموذج الاجتماعي الجدلي: وهو نموذج بدأت سيادته مع مطلع السبعينيات، وساهمت في تشكله عوامل سياسية (الصراع السياسي بين قوى اليسار الاشتراكي وبين السلطة) واجتماعية (تفاقم الأوضاع الاجتماعية التي كرست تفاوتا طبقيا فاحشا داخل المجتمع المغربي) وثقافية (هيمنة الإيديولوجيا الماركسية وما تحمله من مفاهيم فلسفية ونقدية).

وقد تجسد هذا النموذج في صيغة ماركسية واقعية أو جدلية عند نقاد أمثال إبراهيم الخطيب وإدريس الناقوري ونجيب العوفي وعبد القادر الشاوي... قبل أن يتخذ صيغة بنيوية تكوينية أكثر نضجا، عندما ولج إلى مجال البحث الأكاديمي، ليحل محل المنهج التاريخي بداية من أواخر السبعينيات، مع محمد بنيس وعبد الله راجع وحميد لحمداني (في نقد الرواية)...

---

[1] تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، عباس الجراري، ص47.

[2] رسالة جامعية نوقشت سنة 1973، وصدرت في كتاب سنة 1974.

[3] الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، محمد بن تاويت، ج1، ص7.

ولعل كتاب محمد بنيس حول "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" أبرز الدراسات الأكاديمية التي تتبنى هذا المنهج في نقد الشعر من خلال التصور الذي صاغه غولدمان: ففي الجزء الذي خصصه بنيس من مقدمة كتابه للحديث عن المنهج النقدي، أبرز الارتباط الوثيق بينه وبين الإيديولوجيا وصعوبة الفصل بينهما، إذ أن "المنهج غير منفصل عن الإيديولوجيا، بل إنه الإيديولوجيا المتحكمة بعينها في النسق النظري العام الذي يقود إلى مجموعة من المقدمات والنتائج"[1]. ولما كان الأمر كذلك فإن المنهج الملائم لقراءة التجربة الشعرية المعاصرة بالمغرب هو المنهج الذي يسلم بالوظيفة الطليعية للشاعر وبالعلاقة الجدلية بين الممارسة الفكرية وأنماط الإنتاج، من منطلق كون الشعر ممارسة فكرية تنتمي إلى البنية الفوقية التي تشكل الوعي الطبقي، والتي تعد نتاجا للبنية التحتية الممثلة في أنماط الإنتاج المادية. هذا المنهج ليس غير المنهج الاجتماعي الجدلي الذي يستند إلى الإيديولوجيا الماركسية وإلى المنهج البنيوي التكويني لغولدمان والنقد الماركسي الذي مارسه في النقد العربي كل من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما "في الثقافة المصرية"[2].

وقد تبنى بنيس رؤية غولدمان إلى العمل الأدبي بكونه إنتاجا ذا بعدين: بعد جمالي، وبعد اجتماعي. وهو ما دفعه إلى الاستعانة بمرجعيتين، هما: البنيوية والبنيوية التكوينية، جنبا إلى جنب، في تطبيق الإجراءين النقديين اللذين يشكلان أساسين من أسس البنيوية التكوينية لدى غولدمان، وهما: الفهم والتفسير[3]. وقد تجسد هذان الإجراءان على المستوى المنهجي من خلال تخصيص فصول في الكتاب "لفهم" المتن الشعري المغربي، وفصول أخرى "لتفسير" بنياته النصية في ظل رؤية الطبقة الاجتماعية التي يمثلها شعراء هذا المتن.

[1] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ص17.
[2] نفسه، ص18-19.
[3] نفسه، ص28.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن المرحلة التي ساد فيها المنهج الاجتماعي الجدلي مع نقاد آخرين سبقت الإشارة إليهم، كانت كذلك مرحلة سجال نقدي وبحث عن إطار نظري للنقد هيمنت عليه المرجعية الماركسية من خلال النموذج الذي أسسه لوسيان غولدمان. غير أن هيمنة هذا النموذج لم تمنع النقد المغربي من الانفتاح على النظريات الجديدة التي تقف في الطرف النقيض للنظرية الماركسية، وأبرزها: النموذجان الشكلاني والبنيوي اللذان كانا قد بدآ في أخذ مكانهما داخل الساحة النقدية المغربية، ليتخذا صيغتين: تخص إحداهما نقد السرد، هي "السرديات البنيوية"، وتخص الثانية نقد الشعر، هي "الشعرية البلاغية" التي تستقي مبادئها المنهجية من الشعرية البنيوية.

2.2. الاتجاه البلاغي:

كانت نشأة هذا الاتجاه في نقد الشعر بالمغرب متزامنة مع انفتاحه، بداية من الثمانينيات، على النقد البنيوي الذي ظهر أثره من خلال ترجمة أعمال الشكلانيين والبنيويين في مجالي الشعريات والسرديات، وإن كانت السرديات قد استأثرت بجل اهتمام النقاد[1]. هذا التزامن يجعلنا لا نستبعد تأثير التوجه النصي البنيوي على نقد الشعر أيضا، وإن كان هذا النقد قد اتخذ في معظمه توجها بلاغيا يستفيد من التراث النقدي والبلاغي العربي، مع الانفتاح على الشعرية البنيوية وعلى البلاغات الجديدة.

[1] أهم المؤلفات المترجمة في مجال الشعريات خلال الثمانينيات: "نظرية المنهج الشكلي"، ترجمة إبراهيم الخطيب، و"قضايا الشعرية" لرومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، و"بنية اللغة الشعرية" لجون كوهن، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي.

ويمثل هذا الاتجاه ناقدان بلاغيان انصبت جهودهما على تأسيس بلاغة شعرية تبحث في جماليات الخطاب الشعري هما: محمد العمري ومحمد الولي[1]. ولعل من أبرز السمات التي يشترك فيها مشروعا هذين البلاغيين: مرورهما بمرحلتين أساسيتين: انطلقا في أولاهما من الشعرية البنيوية، لينفتحا، في المرحلة الثانية، على النظريات الدلالية والتداولية، وعلى بلاغة الحجاج، بشكل خاص.

كانت المرحلة الأولى قصيرة زمنيا لا تكاد تتجاوز أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات. وقد جسدها محمد العمري من خلال اهتمامه بالموازنات الصوتية ضمن كتابيه "الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية" (1990)، و"تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر" (1990)، حيث قدم تصورا لدراسة الموازنات الصوتية في الخطاب الشعري بناء على مفاهيم البلاغة العربية ووفق منهجية بنيوية تعتمد ثلاثة معايير هي: التراكم والفضاء والتفاعل[2]. وقد حدد العمري مرجعيته البلاغية فيما سماه "بلاغة الرصد" التي تمثلها كتب البديع ونقد الشعر، كما حدد مرجعيته اللسانية البنيوية في نموذجين هما: رومان ياكبسون، الذي أخذ منه مفهومي التوازي والقيمة المهيمنة، وجون كوهن، الذي أخذ منه مفهوم الانزياح في علاقته بالمكونات الصوتية[3].

أما محمد الولي فقد اختار مكونا بلاغيا آخر من مكونات الخطاب الشعري، هو الصورة الشعرية التي أفرد لها بحوثا ومؤلفات، كان أولها: "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي" (1990) الذي يمثل التوجه النصي البنيوي من خلال إعلان الباحث انحيازه إلى

---

[1] يعد النقد البلاغي البنيوي عند الناقدين مرحلة اشتركا فيها ما بين أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، سرعان ما تجاوزاها إلى النقد البلاغي التداولي بانفتاحهما على بلاغة الحجاج والسيميائيات والتأويليات...

[2] يعتمد على هذه المعايير الثلاثة لدراسة فاعلية الموازنات الصوتية ضمن كتابه "تحليل الخطاب الشعري".

[3] انظر تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، ص15.

الرؤية الشكلية البنيوية التي تستبعد الجوانب الدلالية والتداولية للصورة الشعرية، وتحصر وظيفتها في الجانب الجمالي، حيث أعلن أن "وظيفتها لا علاقة لها بالحاجات اللغوية في المجتمع أو في المختبرات... إن وظيفتها جمالية"[1].

وقد كانت هذه المرحلة متزامنة مع اهتمام الباحثين بالشعريات البنيوية وببلاغة المحسنات، في جانب الترجمة أيضا، حيث اشتركا في ترجمة كتاب "بنية اللغة الشعرية" لجون كوهن (1986)، وترجم محمد الولي كتاب "قضايا الشعرية" لرومان ياكبسون، بالاشتراك مع مبارك حنون (1988)، كما ترجم كتاب "البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية" لفرونسوا مورو، بالاشتراك مع عائشة جرير (1989).

غير أن الباحثين سرعان ما أدركا عجز التناول النصي البنيوي عن الإحاطة ببلاغة الخطاب الشعري، وعن إعادة قراءة بلاغة عربية لا تنفصل فيها الأبعاد الجمالية عن الأبعاد الدلالية والتداولية، ليبدأ مرحلة جديدة منذ أواخر التسعينيات، بمشروعين مختلفين، لكنهما يتفقان على تجاوز الرؤية النصية البنيوية. فقد توجه العمري نحو تأسيس بلاغة عامة ذات "جناحين" هما: التخييل والتداول[2]، وجسد انفتاحه على نظرية التلقي، وبلاغة الحجاج، والسيميائيات ضمن مؤلفات أهمها: "البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها" (1999)، و"البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول" (2005)، و"أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة" (2013). بينما توجه محمد الولي نحو تأسيس "بلاغة مقارنة" تنظر في الأبعاد الجمالية والدلالية والتداولية للصورة الشعرية، ضمن مؤلفاته: "الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية" (2005)، و"الخطابة والحجاج بين أفلاطون وأرسطو وبيرلمان" (2020)، و"فضاءات

[1] الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، ص257.

[2] انظر: أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، محمد العمري، ص6.

الاستعارة وتشكلاتها في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة" (2020)، يضاف إلى هذا ما ترجمه الباحثان من بحوث ومؤلفات تصب في هذا التوجه المنفتح نفسه.

3.2. الاتجاه السيميائي/المعرفي:

شكلت السيميائيات، منذ منتصف الثمانينيات، بداية حقيقية لدخول النقد المغربي الحديث عصر ما بعد البنيوية، ومدخلا لتوسيع مجال النظر إلى النص الأدبي، بشكل يستثمر المكاسب التي حققتها النظريات السابقة ويفتح لها آفاقا جديدة في تحليل النص. وكان صدور العدد الأول من مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" (**دسأل**) سنة 1987، بإشراف كل من محمد العمري وحميد لحمداني، بديلا عن مجلة "**دأل**" (دراسات أدبية لسانية) استمرارا لجهود بدأت قبل ذلك ببضع سنوات لتقريب السيميائيات تنظيرا وتطبيقا، بعدما ولجت إلى مجال الدراسات الجامعية، وصدر عدد من البحوث التي تعرّف بمفاهيمها، ككتاب "محاضرات في السيميولوجيا" لمحمد السرغيني (1987)، أو توظفها في مجال النقد الأدبي، ككتابي محمد مفتاح: "في سيمياء الشعر القديم" (1983)، و"تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص" (1986).

وإذا كان النقد السيميائي بالمغرب قد اتخذ بعدين، خلال الثمانينيات والتسعينيات، هما: السيميائيات الشعرية، والسيميائيات السردية، فإن سيميائيات الشعر كانت مدخلا حقيقيا لانفتاح النقد المغربي على هذا المنهج، من خلال ريادة محمد مفتاح التي سبقت جهودُه بسنوات ظهورَ سيميائيات السرد وتأسيسَ مجلة "**دسأل**".

وقد كانت بداية هذه الجهود بكتابه "في سيمياء الشعر القديم" (1983) الذ يمكن النظر إليه بوصفه كتابا رائدا، بالمعنى الزمني على الأقل، للاتجاه السيميائي في النقد المغربي الحديث، وإن كان هذا الجانب لا يحضر فيه إلا من خلال توجهه العام لتحليل نونية أبي البقاء الرندي، بالاعتماد على سيميائيات غريماس السردية في استخلاص الدلالات الكامنة خلف البنيات السطحية، وربطها بمقولة "القصد" التي استند فيها إلى التوجه التداولي لنظرية أفعال الكلام لأوستين وسورل وكرايس. فهو لا يقدم عُدة نظرية للتوجه السيميائي الذي اعتمد عليه مفتاح في دراسته لنونية الرندي، بقدر ما يقدم نموذجا تطبيقيا توفيقيا يستثمر فيه بعض مبادئ التحليل السيميائي كمفهومي القصد والنموذج العاملي.

ويخطو مفتاح في كتابه الثاني "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص" (1986) خطوة نحو التنظير بتخصيص قسمه الأول لتقديم العُدة النظرية التي سيعتمدها في تحليل النماذج الشعرية في القسم الثاني، ومناقشتها من خلال مرجعياتها السيميائية واللسانية. فاعتمد على أبرز النظريات اللسانية المهتمة بتحليل الخطاب الشعري، وهي: التيار التداولي والتيار السيميوتيقي والتيار الشعري، فأخذ من التيار التداولي لفلاسفة أوكسفورد خاصة (أوستن وسورل وكرايس)، بعض المفاهيم والمبادئ ،كمفهوم القصدية، وتوقف عند النظرية السيميائية لغريماس، واصفا إياها بأنها "أشمل نظرية لتحليل الخطاب الإنساني"[1]، ثم استفاد منها ومن مقترحات أخرى، لا تبتعد عن منهج غريماس، لمايكل ريفاتير وجماعة مو Mu البلاغية، ومن بعض مفاهيم التيار الشعري لكل من ياكبسون وجون كوهن ومولينو وطامين، ليقف عند أبرز المبادئ التي تجمع بين مختلف هذه الاجتهادات السيميائية في سعيها إلى تأسيس "علم" للنص الشعري، وهي:

[1] تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح، ص9.

- الجمع بين القراءتين: المضمونية والأسلوبية
- التسليم بمبدإ تعدد القراءات "بناء على تطبيق مفهوم التشاكل"
- النص الشعري لعب لغوي
- النص الشعري نص مغلق يتمتع باستقلاله الخاص
- جدلية النص والقراءة[1]

وهو ما يعني أن عمله في هذا الكتاب اكتسى صبغة "تركيبية" تقوم على تجريد المفاهيم ومناقشتها وتطبيقها في تحليل الخطاب الشعري.

وجاءت الخطوة التالية نحو "النظرية" في كتاب "دينامية النص" (1987) متزامنة مع تراجع أهمية النظرية السيميوتيقية التي صارت عنده جزءا من نظريات معرفية متعددة تطورت بتوجيه من نتائج البيولوجيا، وهي:

- النظرية السيميوتيقية
- والنظرية الكارثية
- ونظرية الشكل الهندسي
- ونظرية الحرمان
- ونظرية الذكاء الاصطناع
- ونظرية التواصل والعمل[2]

[1] نفسه، ص12.

[2] دينامية النص، محمد مفتاح، ص8.

ولهذا يمكن النظر إلى هذا الكتاب بوصفه علامة على انتقال مفتاح من النقد السيميائي إلى النقد المعرفي الشمولي، بحيث أضحت السيميائيات جزءا من مرجعيات متعددة لنظرية شعرية "كونية" تستند أيضا إلى مرجعيات نقدية ولسانية وعلمية مختلفة كالرياضيات والبيولوجيا والفيزياء والذكاء الاصطناعي وهندسة الدماغ...

وقد جسد هذا التوجه الجديد في مؤلفاته التي تلت "دينامية النص"، وأهمها: "التلقي والتأويل: مقاربة نسقية" (1994)، و"التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية" 1996، و"مفاهيم موسعة لنظرية شعرية" 2010. فهذه المؤلفات تشترك في انطلاقها من رؤية فلسفية تتمثل في نظرية انتظام الكون وتكامل أجزائه وتناغمها. وتنتج عن هذه النظرية عدة مبادئ جعلها الباحث أسسا لتشييد نظرية شعرية موسعة، أهمها:

- الخطاب الشعري ظاهرة معقدة تمتاز بطابعها النسقي، وترتبط بأنساق أوسع أهمها: النسق الثقافي والنسق الكوني[1].
- الخطاب الشعري نتاج لعقل إنساني تشهد العلوم المعرفية الحديثة بوحدته.
- وحدة العقل البشري تؤدي إلى القول بوحدة قوانين الإبداع الإنساني الذي يعد الإبداع الشعري تجليا واحدا من تجلياته.
- وحدة الإبداع الإنساني تعني ضرورة دراسة الإبداع الشعري في علاقته بمجالات الإبداع الأخرى، وأهمها: مجالات الفن والعلم، وعلى رأسها فن الموسيقى الذي يعد أصلا مشتركا لكل إبداعات الإنسان، وفي مقدمتها: اللغة التي هي أداة الشعر[2].

---

[1] انظر على سبيل المثال: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج1، ص107 و141.
[2] نفسه، ص273.

- وحدة الفكر البشري ووحدة قوانينه الإبداعية التي تدل على أسبقية الموسيقى على اللغة تجعل من ثوابت النظرية الشعرية عند مفتاح: أن دراسة الإبداع الشعري ينبغي أن تتم من خلال قوانين الموسيقى، فضلا عن علاقاته بمجالات أخرى للإبداع في الفنون والعلم.
- ينتج عن ذلك أن الإبداع الشعري ظاهرة قائمة على "التواصل": مع مجالات إبداعية أخرى، ومع المجال الثقافي، ومع المتلقي (بوصفها رسالة)، ومع النظام الكوني الذي يؤطرها...

وقد عمل مفتاح على تلخيص هذه المبادئ المشكلة لنظريته في خمسة هي:

- الشعر في الدماغ
- في الحركة حياة
- تنظيم الحركة
- آليات التنظيم
- الوجود تنظيم[1]

كما عمل على توظيفها، مع ما يتولد عنها من مفاهيم، لتقديم نماذج نقدية تطبيقية ضمن الجزء الثالث من كتابه "أنغام ورموز". لكنه، مع ذلك، ظل ينظر إلى عمله على أنه بناء طريقة للتفكير في المنهج والخطاب معا، وليس منهجا جاهزا، أو هو "إطار عمل" يستدعي من الباحثين تطويره[2].

[1] مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج3، ص328-340.

[2] نفسه، ص350.

4.2. الاتجاه التأويلي:

هو اتجاه نشأ في النقد المغرب حوالي منتصف التسعينيات، حينما أصبحت الساحة النقدية بالمغرب مفتوحة على نظريات ما بعد البنيوية، وفي مقدمتها نظرية التلقي، وعلى النقد الفلسفي المستند أساسا إلى الظاهراتية وفلسفة التأويل.

وبتأمل الجهود النقدية التي تنتمي إلى هذا الاتجاه، يمكننا التمييز فيها بين نموذجين: يستند أولهما إلى نظرية التلقي لياوس وإيزر خاصة، ويتخذ ثانيهما بعدا فلسفيا معتمدا على مقولات الظاهراتية (وخاصة ظاهراتية هوسرل) وفلسفة التأويل، ممثلة بصفة خاصة في آراء هانس جورج غادامر ومارتن هايدجر، مع الانفتاح على آراء سارتر ونيتشه وكانط، وغيرهم من الفلاسفة الذين اهتموا بالإبداع الأدبي والفني.

1.4.2. وما يمكن ملاحظته على النموذج الأول، من خلال بعض التجاب النقدية القليلة التي تمثله في نقد الشعر، أن استقباله لنظرية التلقي يقوم على الحد من السلطة التي تسندها هذه النظرية، في صيغتها الغربية الألمانية، للمتلقي، إلى حد قد يلغي النص ومقاصده. وهذا ما أشار إليه محمد مفتاح، في إطار انفتاحه على إنجازات هذه النظرية ضمن منهجه الشمولي النسقي، حين نبه إلى ضرورة الوعي بالسياق الثقافي لنشأة هذه النظرية، وإلى نسبية نتائجها وضرورة تكييفها مع المناخ الثقافي الذي يختلف من بيئة إلى أخرى[1].

لهذا السبب جاءت استفادة النقد المغربي من جمالية التلقي الألمانية مقتصرة على جانبين: أولهما هو إعادة النظر في تاريخ الأدب (والشعر خاصة) من منظور تلقياته وتأويلاته،

---

[1] من أجل تلق نسقي، محمد مفتاح، ضمن كتاب "نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات"، ص43.

وثانيهما هو النظر إلى النص الشعري بوصفه نصا تواصليا متوجها إلى متلق محدد، يوازي ما يسميه إيزر بالقارئ الضمني.

يمكننا التمثيل للجانب الأول ببعض المحاولات النقدية التي تنظر إلى الاختيارات الشعرية بوصفها تأويلا نقديا للتراث الشعري العربي، مثلما فعل إدريس بلمليح في كتابيه "المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب" (1995)، و"القراءة التفاعلية: دراسات لنصوص شعرية حديثة" (2000)، ومثلما فعل أيضا محمد العمري، في مرحلته ما بعد البنيوية، ضمن بحث له بعنوان "الرواية والاختيار: تأمل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر القديم"[1]. فكلا الباحثين ينظران إلى تاريخ الأدب على أنه نتيجة لفعل التلقي الذي يتجاوز مرحلة تشكله، ليمتد عبر الزمن. إنه تاريخ تلقياته، كما يقول ياوس[2]، أو تاريخ "التواصل التفاعلي" الذي تنكشف عنه أجهزة متباينة للقراءة، حسب تعبير إدريس بلمليح[3].

أما الجانب الثاني فيتمثل أساسا في عملية "التواصل التفاعلي" هاته التي أشار إليها إدريس بلمليح، حين قرر أن "النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي"[4]. وهو ما يعني حضور المتلقي في عملية الإبداع خلال لحظتي التشكل والتأويل: فهو يحضر أثناء عملية الإبداع، لأن الشاعر لا يبدع نصا إلا وهو يستحضر هذا القارئ الذي يسميه إيزر بالقارئ الضمني، كما يحضر بعد تشكل النص، حيث تبقى الدلالة "معلقة" حتى يتم التأويل الذي هو، بلا شك، تأويل متعدد. إن هذا القارئ موجود قبل النص وبعده، داخل النص

---

[1] المرجع نفسه، ص71.

[2] جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، ص50.

[3] القراءة التفاعلية: دراسات لنصوص شعرية حديثة، إدريس بلمليح، ص11.

[4] نفسه، ص10.

(بوصفه بنية نصية افتراضية) وخارجه (بوصفه متلقيا فعليا يمارس عملية التأويل). هذا القارئ الذي يكتسب وجودين متكاملين هو الذي يسميه بلمليح بالقارئ التجريدي[1].

2.4.2. النموذج التأويلي الثاني الذي ينتمي إلى هذا الاتجاه هو النموذج الفلسفي الذي شهد ظهوره أواخر التسعينيات بتأثير من الظاهراتية وفلسفة التأويل ومن اجتهادات بعض الفلاسفة الوجوديين وغيرهم، كنيتشه وسارتر وميشال فوكو... وهو نموذج ينظر إلى الممارسة الشعرية على أنها ممارسة فلسفية تقدم تأويلا للواقع، وهو ما يستدعي قراءتها قراءة تأويلية قائمة على انفتاح الدلالات. وعلى الرغم من أن هذا النوع من الممارسة النقدية لم يشهد اتساعا، لأسباب تعود أساسا إلى وضعية الدرس الفلسفي في المجال التعليمي المغربي، فإنه يمكننا الوقوف عند نموذجين يفتحان على الخطاب الشعري نوافذ جديدة تضاف إلى ما راكمه النقد المغربي والعربي من تجارب: النموذج الأول هو عبد العزيز بومسهولي من خلال كتابيه: "الشعر والتأويل: قراءة في شعر أدونيس"، و"الشعر، الوجود والزمان: رؤية فلسفية للشعر"[2]، والنموذج الثاني هو العربي الذهبي من خلال كتابه "شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي".

فعبد العزيز بومسهولي يذهب في كتابيه إلى أن الشعر ممارسة تأويلية للوجود، قائمة على الكشف وعلى تقويض المرجع الخارجي للحقيقة. وهي، من ثمة، قائمة على تقويض قواعد المنطق وقوانين البلاغة. إن الشعر، بهذا المعنى، تجسيد لحرية الإنسان في مواجهته لسلطة المرجع:

---

[1] نفسه، ص9 وما بعدها.

[2] لا يفوتنا أن نشير في هذا السياق إلى أن صدور الكتاب الأول لبومسهولي سنة 1998، قد تلاه في المشرق صدور كتاب عادل ضاهر "الشعر والوجود: قراءة فلسفية في شعر أدونيس" سنة 2000. وعلى الرغم من أن اهتمام عادل ضاهر بالجانب الفلسفي في شعر أدونيس يعود إلى سنة 1961، كما أشار إلى ذلك في تصدير كتابه (انظر الشعر والوجود، ص7)، فلا بد من الإشارة إلى ما بين الكتابين من "تناص"، على مستوى العنوان والموضوع على الأقل، وهو ما نلحظه أيضا بين كتاب عادل ضاهر وبين الكتاب الثاني لبومسهولي.

القيم الثابتة والعقل والبلاغة والتاريخ... هذه الرؤية تعني كذلك أن كل ممارسة نقدية حول الشعر إنما هي ممارسة تأويلية تستبعد منطق المطابقة، وتنظر إليه بوصفه قولا تخييليا كشفيا يتضمن تأويلا للوجود[1].

أما العربي الذهبي فيعتمد على التصور الظاهراتي لموضوع "الخيالي"، ليصوغ رؤية حول الخيال الشعري، تجعل منه بديلا للتصور القديم الذي يجعله مقابلا للواقعي والعقلاني، وتمنحه قيمة إبداعية وفكرية تجعل منه وسيلة لتغيير الواقع. وإذا كانت الظاهراتية تشترك مع الرومانسية في تجاوزهما معا النموذج المحاكاتي/ التشبيهي الذي يربط الخيال بالوهم ويجعل فاصلا بينه وبين المعرفة، فإنها تمتاز عنها بما تمنحه لهذا الخيال من طاقة إبداعية مستمدة من استقلاله عن الذات والواقع معا. فهذا الاستقلال هو الذي يجعل الخيال الشعري قادرا على خلق عوالم جديدة يتجاوز بها الواقع القائم[2]. فالخيال الشعري، كما جاء في بيان السريالية لأندري بريطون "وحده يستطيع أن يثير انتباهي إلى ما يمكن أن يكون"[3].

لقد عمل هذا الاتجاه على تجديد الرؤية النقدية إلى النص الشعري، فوجد في المرجعيتين: التأويلية والظاهراتية ما يحقق غايته، عن طريق النظر إلى الممارسة الشعرية بوصفها ممارسة قائمة على تأويل الواقع وعلى خلق وقائع جديدة تقوّض ما هو قائم. ومن ثم رأى في النموذج النقدي البلاغي عائقا أمام تجديد الممارسة النقدية، لكونه نموذجا قائما على مفاهيم المطابقة والملاءمة والمشابهة، وعلى سلطة المرجع الخارجي. إن اعتماد هذا الاتجاه على المرجعيتين التأويلية والظاهراتية جعل تصوره للممارسة النقدية قائما على أسس أهمها:

[1] انظر على سبيل المثال: "الشعر والتأويل: قراءة في شعر أدونيس"، عبد العزيز بومسهولي، ص17-28-35.

[2] شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي، العربي الذهبي، ص327-328.

[3] نفسه، ص197.

- أنها ممارسة تأويلية مرتبطة بوعي الذات المتلقية للخطاب
- وأنها تنظر إلى النص الشعري بوصفه عملا تخييليا ذا طاقات إبداعية تهدف إلى تشييد عوالم ممكنة جديدة، في استقلال عن أي مرجع خارجي
- وأنها ممارسة منفتحة على تعدد التأويلات، وتقدم نفسها بديلا للممارسة النقدية "التقليدية" القائمة على "تفسير" أحادي لمحاكاة الشعر للواقع.

خاتمة:

قدمنا في هذا البحث تصنيفا لاتجاهات نقد الشعر بالمغرب. وهي جزء من اتجاهات أوسع للفكر النقدي الحديث الذي بدأ تشكله في المغرب منذ منتصف الستينيات. وكانت غايتنا من ذلك هي المساهمة في تكوين معرفة بالفكر النقدي العربي الحديث، لكون النقد المغربي مظهرا من مظاهر هذا الفكر، يشاركه إنجازاته وإخفاقاته. تلك المعرفة نراها ضرورية لتأسيس خطاب نقدي ميزتُه الأصالة والانفتاح على الفكر الإنساني. وقد تبين لنا من هذا التصنيف أن نقد الشعر بالمغرب لم يشهد نشأته الحديثة إلا بعد انفتاحه على الآخر. وهو انفتاح أعاد النظر في علاقته بالتراث البلاغي العربي أيضا، كما تبين أن هذا النقد متعدد الاتجاهات والمرجعيات، وأن أثر البيئة المغربية وطبيعةِ التحولات التي شهدها الوطن العربي بيّنٌ فيه من حيث تواطؤ معظم اتجاهاته على تجاوز الرؤية البنيوية، وعلى تناول الظاهرة الشعرية في علاقتها بمحيطها الاجتماعي.

هذه بعض الملاحظات التي لا تنفي عن هذا النقد بعض سلبياته الخاصة بغياب المشاريع النقدية الجماعية، وافتقار بعض الاجتهادات إلى الرؤية الفكرية التي تؤطر تلقيها

لنظريات النقد الغربي وللتراث البلاغي العربي. فهذه الرؤية هي الكفيلة بصهر الاجتهادات القديمة والحديثة ضمن نظريات نقدية تجيب عن الأسئلة الحقيقية للإبداع الشعري العربي.

مراجع البحث:

أولا: الكتب

1. **أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة،** محمد العمري، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2013.

2. **الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: عصره، حياته وشعره،** عباس الجراري، ط2، دار الثقافة، الدار البيضاء 1984.

3. **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص،** محمد مفتاح، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992.

4. **تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر: الكثافة–الفضاء–التفاعل،** محمد العمري، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1990

5. **تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب: من 1830 إلى 1990،** عباس الجراري، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط 1997.

6. **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،** هانس روبيرت ياوس، تقديم وترجمة رشيد بنحدو، ط1، منشورات الاختلاف وضفاف ودار الأمان وكلمة، الرباط – بيروت – تونس – الجزائر 2016.

7. **دينامية النص: تنظير وتطبيق،** محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990.

8. **الشعر والتأويل: قراءة في شعر أدونيس**، عبد العزيز بومسهولي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1998.

9. **شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي**، العربي الذهبي، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء 2000.

10. **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، محمد الولي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990.

11. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية**، محمد بنيس، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 2014.

12. **القراءة التفاعلية: دراسات لنصوص شعرية حديثة**، إدريس بلمليح، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 2000.

13. **مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة – الموسيقى – الحركة**، محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2010.

14. **مقاربة الخطاب النقدي المغربي**، محمد أقضاض، ط1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 2007.

15. **الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى**، محمد بن تاويت، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء 1982.

ثانيا: المقالات والندوات

1. **تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب: بحثا عن الاتساق النظري والإنتاجية المعرفية**، عبد الحميد عقار، مجلة فكر ونقد، ع6، فبراير 1998.

2. **قضايا النقد الأدبي في المغرب**، ندوة مجلة فكر ونقد، ع6، فبراير 1998

3. **المشهد النقدي في المغرب: مساراته وخياراته**، نجيب العوفي، مجلة فكر ونقد، ع6، فبراير 1998.

4. **من أجل تلق نسقي**، محمد مفتاح، ضمن كتاب "نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات"، مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط 1993.

الخطاب النقدي عند عبد الله الغذامي:
الأسس والمفاهيم والرهانات

• د. محمد الميتري

باحث في التواصل والدراسات اللغوية والثقافية، المغرب

الملخص

تشكل تجربة الناقد السعودي عبد الله الغذامي مع النقد الثقافي حالة مميزة في الساحة النقدية العربية المعاصرة، فقد تميز مشروعه النقدي بنوع من الحماس وصل حد إعلانه "موت النقد الأدبي" دون تجاوز المنجز النقدي الأدبي، لأن الأخير –النقد الأدبي– "اختزل" النص في بعده الجمالي، والبلاغي، و"لم يعر" أي اهتمام للنصوص الشعبية، والجماهيرية، والمهمشة، بالرغم من أننا نعيش عصر الثقافة الجماهيرية، التي لا تحدد قيمة النص من خلال جوهره، وإنما من خلال وظيفته، مما أدى إلى تكسير مركزية النص، التي كانت تطرحه الدراسات الشكلانية والبنيوية، كما أسقطت النصوص ذات البعد الجمالي البلاغي من مكانتها المخملية، التي وضعها فيها النقد الأدبي الذي ساهم في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا أو بسببه، حسب الغذامي، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من "العمى التام" عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي،

وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعمليا، وحتى صارت نماذجنا الراقية، بلاغيا، هي مصادر الخلل النسقي[1] .

وتكمن أهمية التجربة النقدية لعبد الله الغذامي، في كونها تجسد حالة من الوعي بأهمية الثقافة في التغيير، لذلك فهو يراهن في مشروعه النقدي خاصة كتابه الموسوم بـ: "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" على كشف "الخلل الثقافي" الثاوي في النصوص الأدبية، خصوصا الشعرية منها، وهو بذلك يجسد حالة نقدية، أفقها البحث عن "النسق الثقافي المضمر" في الخطاب الثقافي العربي قديمه وحديثه، من أجل كشف عيوبه، ومُعمّياته، التي تشكل عنصرا فاعلا وأساسيا في سلوك الشخصية العربية، ويحول دون تحقيق تقدمها.

وتكشف الخلاصات النقدية التي انتهى إليها الغذامي في خطابه النقدي أن الثقافة العربية صاغت ممكنات القول الشعري العربي، كما يتضح ذلك من خلال مفهوم "الثقافة المؤلفة"[2] التي تشكل نواة المشروع النقدي الغذامي، كما تفترض هاته الورقة، أي أن الشاعر العربي ليس سوى أداة يستعملها النسق لإعادة إنتاج نفسه، وتكريس "الوعي المزيف" بتعبير غرامشي. لذلك نجده يضيف العنصر النسقي إلى نموذج الاتصال الأدبي المعروف عند رومان جاكبسون والذي يتكون من: المرسل، المرسل إليه، الشفرة، السياق، الرسالة، أداة الاتصال. معنى ذلك أن النص حسب الرؤية النقدية الغذامية هو من تأليف الأنساق الثقافية المضمرة أو لاوعي الشاعر/ المؤلف، بعبارة أخرى، الشعر هو ما تقوله الثقافة على لسان الشاعر، لذلك فإن الذات العربية التي يسمها الغذامي بميسم "التشعرن"، "اللاعقلانية"، "الرجعية"، "تضخم

---

[1] الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . بيروت، الطبعة الخامسة، 2012، ص: 8.

[2] نفسه، ص: 75. وينظر كذلك، الغذامي، الجنوسة النسقية- أسئلة في الثقافة، المركز اليقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص: 11.

الأنا" (الشاعر الفحل) ... لا يمكنها أن تحقق نهوضها الحضاري، حسب رؤية الغذامي النقدية الضمنية، إلا من خلال الشرط الثقافي الذي يؤسس لوعي جديد يتجاوز حالة التصنيم الثقافي التي فرضتها الأنساق الثقافية و"عجز" النقد الأدبي عن كشفها.

وستحاول هاته الورقة تسليط الضوء على بعض الجوانب من قراءة الغذامي النقدية للأنساق الثقافية العربية ودواعي اختياره للنقد الثقافي بديلا عن النقد الأدبي، ورصد الإبدالات النقدية الثاوية في خطابه النقدي ومدى موضوعية أحكامه النقدية عن الذات العربية، من أجل ذلك تطرح الورقة الأسئلة الآتية:

- كيف بدا الغذامي في بدايات مشروعه النقدي؟ وما هي أبرز التحولات التي طالت خطابه النقدي؟
- ما هي الإبدالات النقدية الثاوية في الخطاب النقدي الغذامي وما هي رهاناته؟

هل الأحكام النقدية التي انتهى إليها الغذامي حول الذات العربية ومنتجها الشعري والحضاري هي أحكام موضوعية أم تنطوي على كثير من الانتقائية والتعميم والتحيز ضد الذات؟

هل تحقيق الوعي بالذات الذي يشكل شرطا أساسيا لتحقيق النهوض الحضاري وولوج أزمنة الحداثة يتأتى عبر تفكيك الأنساق أم عبر إعادة بنائها؟

هاته الأسئلة وغيرها سنحاول البحث فيها عبر المحاور الآتية:

أولا: تحولات المشروع النقدي الغذامي: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي

ثانيا: الخطاب النقدي الغذامي: مفاهيمه وتقاطعاته الفكرية

ثالثا: رهانات الخطاب النقدي الغذامي

تمهيد:

يأتي مشروع الناقد السعودي عبد الله الغذامي في النقد والنظرية ليؤكد ارتهان الفكر النقدي العربي للنظريات والمناهج الغربية، وقد ارتبط تبني الغذامي للمناهج الغربية في ثمانينيات القرن الماضي، بما أفرزته التحولات التي فرضتها ما بعد الحداثة على النقد الغربي، وظهور ما يسمى بـ "النقد ما بعد البنيوي" الذي أدى إلى ظهور مناهج ونظريات نقدية جديدة من قبيل: المنهج التفكيكي، نظرية التلقي، نظرية النقد الثقافي...، وقد سعى الغذامي إلى تطبيق البعض منها في دراساته النقدية على بعض النصوص الأدبية خاصة النصوص الشعرية للكشف عن معمياتها التي لم يستطع النقد الأدبي الكشف عنها. فكيف كانت بدايات المشروع النقدي الغذامي؟ وما هي أبرز تحولاته؟

أولا: تحولات المشروع النقدي الغذامي: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي

1- المشروع النقدي للغذامي: قصة البدايات

في أول دراسة نقدية قام بها الغذامي سنة 1985م حول أعمال الأديب والشاعر السعودي حمزة شحاتة (ت1972م)، والموسومة بـ: "الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق"[1]، يكشف عن مخاض البدايات بكل ما صاحبه من قلق وحيرة وهو

[1] - الغذامي عبد الله الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة السادسة، 2006.

يهم بالكتابة النقدية ودراسة النصوص الأدبية، التي يقف على عتباتها في محاولة لفك شيفراتها والكشف عن معمياتها، وهو لا يملك مفاتيحها.

وإذا كان سوسير يقول بأن "وجهة النظر هي التي تخلق الموضوع"[1] (c'est le point de vue qui crée l'objet)، فإن وجهة نظر الغذامي حول النقد والنظرية، كما يوثقها في كتابه المشار إليه سابقا، لم تصنع الموضوع بقدر ما تكشف عن محاولة في البحث عن معالم منهج نقدي جديد من شأنه أن يفضي إلى ولوج أبعاد جديدة للنص، تتجاوز ذلك الأفق المتاح مع المناهج النقدية السائدة في الساحة النقدية العربية حينئذ، وهو ما يؤكد أن إشكالية الكتابة النقدية عند الغذامي في البدايات لم تكن إشكالية موضوع بقدر ما كانت إشكالية منهج، وهي إشكالية لا تزال مطروحة أمام الفكر النقدي العربي المعاصر الذي لا يزال حسب عبد العزيز حمودة يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عن جذوره الثقافية ويعاني تبعية خانقة للنقد الغربي[2].

لقد رأى صاحب "الخطيئة والتكفير" بأن المناهج النقدية العربية المتداولة حينئذ لا ترقى إلى مستوى التطلعات، وهو ما يكشف عنه بقوله: "عندما تكون على وضح من نهار التاريخ، تقف على صهوة الزمن مواجها بقرون يتضاعف مدها الحضاري ومعطياتها النقدية، عربيها وغربيها، وتزمع – مع هذا– على الكتابة عن أديب متميز[3]، فإنك حينئذ واقف على حافة زمن محفور في ذاكرة الإنسان حفرا غائرا يضيع فيه حسك حتى لا يكون له صدى أو

---

[1] - F. De Saussure: Cours de linguistique générale,Edition critique préparée par tullio De Mauro, Paris, Payot,1974,p 23.

[2] – حمودة عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد:298، نونبر 2003، ص:351.

[3] – يقصد الشاعر والأديب السعودي حمزة شحاتة.

ظل. فالتقاليد المتوارثة من هذه الأزمان تواجهك بمد زاخر، لست أمامه بصامد إلا كصمود الريشة تهب عليها النسائم عليلها ومهتاجها"[1]. هكذا يكشف الغذامي عن حالة القلق الإبستمولوجي التي عاشها لحظة البدايات، لأنه لم يكن يعرف النموذج النقدي الذي سيمكنه من "الخروج من التيه"، ومن الضياع الذي كان يشعر به، وهو لم يوفر بعد جوابا لسؤال المنهج الذي كان يكبر بداخله. فقد بدا الغذامي، قبل أن يتمكن من الاهتداء إلى جواب، كمن يقف في مفترق طرق لا يعرف الوجهة التي يسلكها، كما يشير إلى ذلك بقوله: "وأي مسلك تطرقه بقلمك ستقع فيه حوافرك على حوافر من فوق حوافر، تكدس بعضها على بعض، ولحمها الزمن بلحمة لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم، وهي عزائم ستراها تتكسر النصال على النصال، فأي منهج نقدي تأخذ به، وأي رأي تسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة تشكلها، لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست – من قبل– في جبين الزمن سابقة حتى وجودك، بل مكونة لوجودك، ولست إلا بعض صنائعها"[2]. فالغذامي يرفض أن يكون أحد صنائع الأنساق مثل "رعية الثقافة"، لذلك لم يخف رغبته في تجاوز المناهج النقدية العربية السائدة، والتطلع إلى بديل منهجي يمكنه من ولوج أفق نقدي جديد يستطلع من خلاله قراءة النص وبلوغ عوالمه المعماة، ولكن ذلك المسعى لم يكن بالنسبة له في غاية السهولة، كما يكشف عن ذلك بقوله: "ولذلك تحيرت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج أستظل بظله، محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس، وأجلب التمر إلى هجر"[3].

---

[1] – الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، مرجع سابق، ص:9.

[2] – المرجع نفسه، ص، ص:9،10.

[3] – المرجع نفسه، ص:10.

ولعل مبعث التمزق الوجداني الذي انتاب الناقد قبل أن يهتدي إلى نموذجه النقدي، هو شعور الغذامي باللوم وهو يهم بالانفصال عن المعتاد من المناهج النقدية التي رأى بأنها لن تمكنه من اكتشاف الذات التي ظلت منتشية مزهوة بنفسها حتى صدمتها أحداث التاريخ ولم تستوعب ما حل بها..، لكن عزاء الغذامي، وهو يهم بقطع الحبل السري مع ما اعتادت الذات أن تنظر من خلاله إلى نفسها، ربما، هو أن انفصاله لن يكون غاية لذاته وإنما سيكون انفصالا من أجل الاتصال. هكذا يطلعنا الغذامي على لحظات نهاية الخروج من أجل الدخول بقوله: "وما زلت في ذلك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله لي مسلكه، فوجدت منهجي، ووجدت نفسي. واستسلم لي موضوعي طيعا رضيا. وامتطيت صهوته امتطاء الفارس للجواد الأصيل"[1].

لقد وجد الغذامي "منهجه"، ووجد معه نفسه بعد أن انتهى إلى ضرورة التوسل بالخلاصات البحثية التي انتهت إليها الدراسات الأدبية الغربية عبر بوابة الدرس الألسني والثالوث الذي انبثق عنه والمتمثل في: (البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية). لكنه سرعان ما وجد نفسه أمام مأزق ترجمة المصطلح النقدي، لأن هذا المصطلح ليس مجرد كلمة، بل هو تجسيد لرؤيا بكل حمولتها الإيديولوجية والثقافية. ولتجاوز هذا المأزق بدا الغذامي، كما سيتم توضيح ذلك، وكأنه يمارس ما يمكن تسميته بـ "التقية المصطلحية" في سياق سوسيو ثقافي محافظ.

وإذا كان الغذامي لم يجد حرجا في تبني تعريب مصطلحي البنيوية والسيميولوجية، وفق ما هو متداول في الخطاب النقدي العربي، فإن الأمر لم يكن كذلك مع مصطلح "التقويضية" أو "التفكيكية"[2] (Deconstructionism) الذي احتار في تعريبه قبل أن يستقر رأيه

[1] – المرجع نفسه، ص:10.

[2] – التفكيكية: طريقة ما بعد حداثية في التفكير وفي قراءة النصوص، وهي حركة أسهمت فيها قراءة دريدا لمارتن هايدغر أواخر الستينات. وقد وظف دريدا التفكيكية، كما هو معلوم، من أجل" التقوض المنهجي للميتافيزيقا الأوربية": ينظر: مرتاض عبد المالك، نظرية التقويض، علامات في النقد، ج 34، مج 9، دجنبر 1999، ص:281.

على كلمة "التشريحية"[1]، ربما رغبة من الغذامي في تبرئة منهج جاك دريدا من الافتقاد للغائية، فالتشريح له قصد وغاية، كما تدل على ذلك المعاني المعجمية التي يشير إليها، ومنها: ما يقوم به علم التشريح من بحث في أعضاء الكائن الحي وتركيبه وكيفية اشتغال خلاياه، أو ما يقوم به التشريح المجهري من معالجة بالمجهر، تقوم على تشريح أقسام مجهرية أو خلايا حية، أو تشريح جنائي يبحث في جثمان الميت لمعرفة أسباب الوفاة[2]، أو غير ذلك من المعاني. أما التفكيك فهو في فلسفة دريدا ما بعد الحداثية غاية لذاته، ليس فقط لأنها – ما بعد الحداثة[3]– لا تعترف بمعنى محدد للنص بل لأن الدال ليس له مرجع أو معيار، فلا شيء ثابت أو مقدس، لأن اللغة التي يتشكل منها النص، حسب هاته الرؤية، حركية وغامضة وغير مستقرة، لذلك فإن مفكري ما بعد الحداثة "يميلون إلى قبول نظرية مختلفة في نوع اللغة والتواصل الذي يدور عليه الكلام، فبينما افترض الحداثيون أن هناك علاقة دقيقة وواضحة بين ما قيل (المدلول أو "الرسالة") وكيف قيل (الدال أو "الوسيط")، فإن التفكير ما بعد البنيوي يرى الوضعين "كعملية مستمرة من الانقطاع ثم الارتباط مرة أخرى في أشكال جديدة"[4]، وهو ما يحيلنا على فلسفة نيتشه العدمية التي لا تعترف بوجود حقيقة ثابتة وترى بأن "العالم الحقيقي" فكرة عديمة الجدوى، وخرافة يجب

[1] – ينظر الغذامي عبد الله الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، مرجع سابق، ص:48.

[2] – معنى كلمة تشريح، الموقع الإلكتروني لمعجم المعاني: www.almaany.com

[3]– ما بعد الحداثة: مصطلح واسع يشير إلى تغيرات ثقافية شهدها القرن العشرون في الفن، والعمارة، والأدب، والموسيقى، والسينما، وهي مثل ما بعد البنيوية، تلتفت إلى غياب الثبات عن معنى الأشياء، وتعنى على نحو لعوب، وساخر في بعض الأحيان في مجتمع استهلاكي،...واعتمادا على الفكرة ما بعد البنيوية التي مفادها أن الواقع بناء لغوي، فإن ما بعد الحداثة تقوض شرعية التصورات الحداثية عن "الحقيقة"، و"العقل"، و"التقدم".ينظر: هاو آلن، النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، ترجمة ثائر ديب، المركز القومي للترجمة ، دار العين للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1431 هـ. 2010م.

[4] – هارفي ديفيد، حالة ما بعد الحداثة– بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2005، ص:73.

دحضها، وبالتالي فإن "الحقائق ليست سوى أوهام نسي المرء أنها كذلك"[1]. لذلك نجد الغذامي أقرب إلى مفهوم بارت للتفكيك كما يقر بذلك حينما يقول: "ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال)، ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه بكل تأكيد. وأنعم به من هدف"[2].

والجدير بالذكر أن التفكيكية التي كان الغذامي من أوائل النقاد العرب المتبنين لها بعد أن اختار لها لفظا بديلا وهو: "التشريحية"، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لقيت العديد من الانتقاد والرفض في الساحة الفكرية العربية، لأن النقد التفكيكي، في نظرهم، سيضع النص في مهب الريح وسيحوله إلى كلمات بلا قصد، ودال بلا مدلول، وجمل بلا وعي، وهو ما سيجعل من القراءة التفكيكية للنص، كما يؤكد على ذلك عبد العزيز حمودة، عملية عبثية توفر متعة للقارئ لكن لا تمكنه من تحديد معناه، لأنها قراءة "تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد، وفي كل عملية هدم وبناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة، يحددها – بالطبع – أفق القارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا"[3].

---

[1]- Nietzshe Friedrich, On Truth and Lie a Extra - Moral Sense , " in The Portable, Nietzshe, ed.and trans. Walter Kaufman (New York:Viking Press. 1954), pp.46 - 47.

[2] – الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، مرجع سابق، ص:80.

[3]– حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 232، أبريل 1998، ص 339.

ومجمل القول فإن الغذامي الذي بدا حائرا وقلقا في بداية مشروعه النقدي قبل أن يتبنى المنهج التفكيكي، بالرغم مما سجل على هذا المنهج من مؤاخذات، لم يتردد في الارتحال إلى نظرية نقدية جديدة لا تقطع مع ما قبلها، بل تستوعبها وتشكل امتدادا لها، يتعلق الأمر بنظرية النقد الثقافي. فما هو النقد الثقافي؟ وماهي دوافع اختيار الغذامي لهذا المنهج؟ وما هي أبرز المفاهيم التي يتوسل بها الغذامي في خطابه النقدي؟ وما هي جذورها الفكرية؟

2- الغذامي ناقدا ثقافيا

يعتبر الغذامي من أهم النقاد العرب الذين تبنوا النقد الثقافي ما بعد البنيوي، فقد رأى في النقد الثقافي بديلا عن "النقد الأدبي" لأن هذا في نظره استفرغ شروط وجوده، ولم يعد قادرا على مواكبة التغيرات الثقافية التي يشهدها المجتمع المعاصر في ضوء بروز نظريات جديدة تقترح مداخل بديلة لقراءة الخطاب والكشف عن آليات الثقافة في تمرير أنساقها. وقبل الحديث عن الغذامي بصفته ناقدا ثقافيا نتوقف عند مفهوم النقد الثقافي.

أ- ماهية النقد الثقافي

النقد الثقافي[1] توجه نقدي جديد نسبيا، ظهر في الساحة النقدية الغربية في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي بفعل مجموعة من التحولات الفكرية، والأدبية، خصوصا تحولات ما بعد البنيوية[2] المواكبة لما بعد الحداثة التي أدت إلى رفض فكرة الانغلاق على النص، واختزال

[1] - نتحدث هنا عن النقد الثقافي ما بعد البنيوي وليس عن النقد الثقافي بمعناه العام.

[2] - ما بعد البنيوية هي حركة نقدية تلت البنيوية، ومع ذلك فالعلاقة بين البنيوية وما بعد البنيوية علاقة معقدة ومتعددة الجوانب.

حقيقته داخل بنيته، كما أفرزت إشكاليات جديدة في نظرتها إلى النقد الأدبي وفي محاولتها الخروج عن المفهوم التقليدي للأدب.

ويعرف الغذامي النقد الثقافي بأنه "فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي"[1]. هذا التعريف الذي يقترحه الغذامي يرتكز على الخصائص التي يحددها ليتش (V.Leitch) للنقد الثقافي والتي تتمثل في:

أ- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو مؤسسة.

ب- من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج- إن الذي يميز النقد الثقافي ما بعد البنيوي هو تركيزه على الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو[2].

ويعتبر بعض النقاد ومنهم آرثر إيزا برجر (A. A. Barger) بأن النقد الثقافي مرادف لمفهوم الدراسات الثقافية التي تهدف إلى "تحليل الشروط المؤثرة في إنتاج مختلف أنماط

[1] - الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، الطبعة الخامسة، 2012، ص، ص: 83، 84.

[2] - المرجع نفسه، ص: 32.

المؤسسات والممارسات والمنتجات داخل ثقافة معينة، كذلك تحليل الشروط المؤثرة في استقبال هذه الأنماط ودلالاتها الثقافية"[1]. في حين يرى الغذامي بأن للنقد الثقافي شروطا معرفية واصطلاحية خاصة تميزه عن الدراسات الثقافية باعتباره نظرية في نقد المستهلك الثقافي وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها[2].

في ضوء هذه التعاريف يتضح بأن النقد الثقافي هو إفراز لمرحلة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، كما أن النقد الثقافي يعطي للمسألة الثقافية دورا محوريا في الاجتماع الإنساني، لذلك فهو يسعى إلى الفحص النقدي للآلية التي تنتج بها – الثقافة- عبر البحث في إواليات توليد المعاني، ونشرها في المجتمع، لأن مصطلح الثقافة المستخدم في النقد الثقافي ليس جماليا، أو إنسي النزعة، بل هو سياسي. فالثقافة لا ينظر إليها باعتبارها المبادئ الجمالية للشكل، أو الجمال الذي يوجد في الفن العظيم، بل ينظر إليها باعتبارها آلية من آليات إنتاج الوعي المزيف، للسيطرة على العقول، ولعل ذلك ما يفسر توجس النظم الشمولية من الثقافة، ويبدو ذلك واضحا من خلال عبارة وزير الدعاية السياسية في عهد أدولف هتلر، وألمانيا النازية (Paul Joseph Goebbels) والتي مؤداها: "عندما أسمع كلمة ثقافة أخرج مسدسي"[3].

والجدير بالذكر أن مفهوم النقد الثقافي عند الغذامي والذي يتكئ على رؤية فنسنت ليتش النقدية التي تعتبر النقد الثقافي رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية[4] يعتمد مقاربة نقدية خاصة تتسم بالتعدد النظري، ضدا على أحادية المنهج، التي كانت تطبع العديد

[1] -M.H Abrams, A Glossary of Literary Terms, Heinle & tieinle Thomson learning. U.S.A. 7th edition, 1999,p.53.

[2] – الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع مذكور، ص: 81.

[3]– إيكو أمبرتو، دروس في الأخلاق، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2010، ص:74.

[4] – الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص:31.

من المدارس النقدية. فالنقد الثقافي يفتح الحقل النقدي على تصورات نظرية مجددة، وينهل من معين مباحث متعددة تشمل نظرية الأدب، والجمال، والنقد، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، والسيميائيات، والإعلام، وكل ما له ارتباط بالثقافة، سواء كانت ثقافة شعبية، أو ثقافة جماهيرية، أو ثقافة عالمة[1].

وقد مكن اعتماد النقد الثقافي من تجاوز الحدود التي كانت تفصل بين التاريخ، والأنثروبولوجيا والفن، والسياسة، والأدب، والاقتصاد. وتمت الإطاحة بقاعدة اللاتداخل، التي كانت تحرم على دارسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة، ومع ما هو في صلب حياة الناس، وقد أسس لهذا التوجه (S.Jay Grennbllat)[2]، من خلال ما بات يعرف في النقد الثقافي بـ«الجماليات الثقافية» (Cultural Poetics)، الذي يعتبر امتدادا لمصطلح «التاريخانية الجديدة» (New Historicism)، التي تسعى إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة بغية الكشف عن علامات السلوك الاجتماعية، وعن القوى المؤثرة في ذلك المجتمع، والمتحكمة فيه، وفي منطق حركته.

وحسب فرضية الغذامي فإن الخطاب الشعري العربي هو أهم آليات النسق للتحكم في الرعية، وسوف نعود لهاته المسألة بمزيد من التفصيل، ولكن قبل ذلك سنتوقف عند بعض التحولات التي وسمت الخطاب النقدي الغذامي.

---

[1] – أيزا برجر أرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة عدد 603، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2003، ص: 31.

[2] . أطلق ستيفن غرين بلات مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة(Genre)، في بداية سنة 1982، ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصة الإنجليزي، أو الشكسبيري، وقد لاقى المصطلح قبولا عريضا لدى جماعات النقد ما بعد البنيوي، ونظريات الخطاب، وللمزيد حول هذه المسألة راجع عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي،بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الخامسة، 2012.

ب- تحولات الخطاب النقدي الغذامي: من نقد النصوص إلى نقد الأنساق

يرى الغذامي بأن الخطاب الثقافي العربي عامة والخطاب الشعري خاصة خطاب موبوء بفيروس النسق وبأن النسق في الثقافة هو كالفيروس الكامن الذي ينخر الجسد لذلك لا بد من اكتشافه عبر الحفر المستمر، لكن ذلك حسب الغذامي لا يمكن أن يتحقق من خلال النقد الأدبي الذي ساهم في "الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي، وهو ما أوقعنا في حالة من "العمى التام" عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعمليا، وحتى صارت نماذجنا الراقية . بلاغيا . هي مصادر الخلل النسقي"[1]. لذلك لم يتردد الغذامي في الإعلان عن "موت النقد الأدبي"[2] دون تجاوز المنجز النقدي الأدبي، لأن الأخير -النقد الأدبي- استنفذ شروط وجوده، لأنه من جهة "اختزل" النص في بعده الجمالي، والبلاغي، و"عجز" عن كشف العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، ومن جهة أخرى "لم يعر" أي اهتمام للنصوص الشعبية، والجماهيرية، والمهمشة، بالرغم من أننا نعيش عصر الثقافة الجماهيرية، التي لا تحدد قيمة النص من خلال جوهره، وإنما من خلال وظيفته. لذلك نجد الغذامي، ومن موقع برغماتي، يؤكد أن الفعل الثقافي والجماهيري بات "يقع تحت تأثير ما هو غير رسمي، فالأغنية الشبابية والنكتة والإشاعات واللغة

---

[1]. الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص: 8.

[2] – كان ذلك في ندوة عن الشعر نظمت بتونس بتاريخ 1997/9/22، وكرر ذلك في مقالة في جريدة الحياة (أكتوبر1998): ينظر الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء . بيروت، الطبعة الخامسة، 2012، ص:8.

الرياضية والإعلامية والدراما التلفزيونية وما إلى ذلك، هو ما يؤثر فعلا أكثر من قصيدة لأدونيس أو غيره من الشعراء"[1].

وقد سعى الغذامي، في ضوء هاته المتغيرات، إلى تجاوز البعد الجمالي للغة الأدبية، محاولا اجتراح وسيلة منهجية، لجعل النسق، والنسقية منطلقا نقديا، وأساسا منهجيا، معتبرا أن العنصر النسقي "يمثل مبدأ أساسيا من مبادئ النقد الثقافي... ويمثل... أساسا للتحول النظري، والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلى أدبيا فحسب"[2].

والجدير بالذكر أن الغذامي يتوسل في خطابه النقدي بعدة مفاهيمية تتميز بالجدة والتجاوز، وهو تجاوز مزدوج أي متجاوز لمصطلحات البلاغة العربية والنقد القديم، من جهة، ولمفاهيم النقد الأدبي الحديث من جهة أخرى. ولعل مرد ذلك يكمن، حسب الغذامي، في كون البلاغة "أنجزت" مشروعها، و"استنفذت" كما النقد الأدبي شروط وجودها[3]، وهو ما يقتضي تحيين المفاهيم النقدية مراعاة للسياق التي هي فيه، يقول الغذامي في هذا الصدد: "ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون بالمضمرات النسقية، وهي مضمرات لا تعين المصطلحات البلاغية أو النقدية الأدبية على كشفها أو التركيز عليها، وهذا ما يدفع بنا إلى إجراء تعديلات توسع من قدرة المصطلح على العمل، ولا تحرمنا من الخبرة

---

[1]- الغذامي عبد الله، النقد الثقافي: قراءة في الانساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص:15.

[2]. المرجع نفسه، ص، ص:65،66.

[3]- الغذامي عبد الله، محاكمة الغذامي نقديا (الناقد منقودا) على الرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=sYqV_6QZGOc

- تاريخ الولوج: 2021/08/08

الاصطلاحية المدربة"[1]. وهكذا يضع الغذامي القارئ أمام مجموعة من الإبدالات النقدية[2] كما يتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

مصطلحات النقد الأدبي	إبدالات النقد الثقافي
الجماليات	القبحيات
المجاز البلاغي	المجاز الكلي
الجملة النحوية والأدبية	الجملة الثقافية
الدلالة الصريحة	الدلالة النسقية
نقد النصوص	نقد الأنساق

تكشف هاته الإبدالات النقدية على أن مخرجات المشروع النقدي الغذامي ترتكز على رؤية نقدية لا تستند إلى معيار ثابت، وتقوض المصطلحات النقدية الكلاسية، وتنفي وجود معايير جمالية للنص الأدبي، وهي رؤية نقدية تمتح من الفكر النقدي ما بعد البنيوي المواكب لتحولات ما بعد الحداثة التي لا تؤمن بثبات معاني الأشياء، وتسعى إلى تقويض شرعية التصورات الحداثية عن "الحقيقة"، و"العقل"، و"التقدم"، كما سبق بيانه.

[1] - المرجع السابق، ص 70.

[2] - ينظر الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص:71،67، 73، 74، 81.

ومهما يكن من أمر فإن الغذامي الذي توسل بالنقد الثقافي بديلا عن النقد الأدبي بتعلة "اختزال" الأخير للنص في بعده الجمالي و"قصوره" عن الكشف عن معمياته، إلى جانب عدم استيعابه لأشكال جديدة من النصوص التي تحظى باهتمام واسع من الجمهور، استطاع أن يقدم خطابا نقديا جديدا وضع الفكر النقدي العربي في المحك، ليس فقط من خلال الإبدالات النقدية التي يتوسل بها، ولكن من خلال ما انتهى إليه من أحكام نقدية عن الذات العربية وما أبدعته من خطاب شعري ظلت تفتخر به على مر العصور، دون أن تدرك تأثيره العميق والمتعدد الأبعاد، كما تكشف عن ذلك المفاهيم النقدية الثاوية في الخطاب النقدي الغذامي، وهو ما سنحاول توضيحه من خلال المحور الموالي .

ثانيا– الخطاب النقدي الغذامي: مفاهيمه وتقاطعاته الفكرية

1– مفهوم "الثقافة المؤلفة" أو لاوعي الشاعر

يتحدث ميشيل فوكو عن ما يسميه "شفرات الثقافة"[1]، التي تتحول إلى قوانين مؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافية، وتماشيا مع هاته الرؤية يرى الغذامي بأن الثقافة العربية صاغت ممكنات القول الشعري العربي، كما يتضح ذلك من خلال مفهوم "الثقافة المؤلفة"[2] التي تشكل نواة المشروع النقدي الغذامي، أي أن الشاعر العربي ليس سوى

[1] – فوكو ميشيل الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي، وسالم يفوت وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

[2] – الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع مذكور، ص،ص: 75. 79.

– وينظر كذلك، الغذامي، الجنوسة النسقية– أسئلة في الثقافة، المركز اليقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص: 11.

أداة يستعملها النسق لإعادة إنتاج نفسه، وتكريس "الوعي المزيف"[1] بتعبير غرامشي. يقول الغذامي في هذا الإطار:" والنسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة ومستهلكها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير والكبير، والنساء مع الرجال، والمهمش مع المسود"[2]. هاته الرؤية النقدية دفعت الغذامي إلى إضافة العنصر النسقي إلى نموذج الاتصال الأدبي المعروف عند رومان جاكبسون والذي استعاره من الإعلام إلى النظرية الأدبية، ويتكون من: مرسل، مرسل إليه، الشفرة، السياق، الرسالة، أداة الاتصال[3]. وبذلك يصبح النموذج التواصلي الذي يقترحه الغذامي كالآتي:

الشفرة

السياق

الرسالة

مرسِل .... مرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

[1] – الوعي المزيف: من أبرز آليات الأنظمة الشمولية للتحكم والسيطرة على الأتباع، يقوم على قلب الحقائق وتزييف التاريخ والمستقبل، مما يؤدي إلى تكوين ثقافة هشة، خاضعة، بدون حس نقدي. ويرى الماركسيون بأن وضع الفرد في بنية المجتمع هو الذي يحدد وعيه، كما أن تغير الوعي يؤدي حتما إلى تغيير بنية المجتمع.

[2] – الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص:79.

[3]- Roman Jackobson, Linguistique et Poétique in Essais de linguistique générale, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet (1963), Paris, Seuil-Minuit, coll. Points, 1970, p.214.

إن رؤية عبد الله الغذامي عبر منظار النقد الثقافي لعملية الاتصال، كما توضحها الخطاطة أعلاه، تتجاوز النموذج التواصلي الجاكبسوني من منظور لساني بنيوي، والذي يحصر حقيقة النص في بعده اللغوي وفي مكوناته الداخلية، فلا شيء خارج النص، كما يقول جاك دريدا (il n'ya pas d'hors texte)، وبالتالي "يجب عزل النص عن محيطه وظروف إنتاجه"[1]. لكن الغذامي، وهو يضيف عنصر النسق إلى نموذجه التواصلي، إنما ينقلنا من اتصال أدبي بنيوي يقول بـ "موت المؤلف" إلى اتصال مزدوج: أدبي وثقافي، يقول بـ "ازدواجية المؤلف"، حيث النص/ الرسالة ليس فقط عبارة عن لغة إنما هو عبارة عن خطاب.

لقد وجد الغذامي في النقد الثقافي ما يضيء له السبيل وهو يبحث عن كل ما توحي له إشارات النص وعلاماته اللغوية، لذلك فإن حضور العنصر النسقي في الخطاب الشعري الذي هو المجال الرئيسي الذي استند إليه الغذامي في قراءته للأنساق الثقافية العربية، يجعل المؤلف مزدوجا أحدهما "المؤلف الضمني والنموذجي والفعلي" والآخر هو الثقافة ذاتها، وهي بمثابة "المؤلف المضمر" أو "المؤلف النسقي"[2]. وما يترتب عن ذلك هو أن المؤلف المعهود، حسب تصور الغذامي يتحول إلى "ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولا، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصد المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ"[3]. وهاته الحالة من "التأليف المزدوج" تتولد عنها دلالة نسقية يسميها

[1]- Jean-François Jeandillou:"L'analyse textuelle".Armand colin, Paris, 1997, p.109.

[2] – الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع مذكور، ص:75.

[3] – المرجع نفسه، ص، ص:75،76.

الغذامي (الجملة الثقافية) وهي عبارة عن "مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة"[1].

ويعتبر الغذامي "الجملة الثقافية" بمنزلة "المقابل النوعي" للجملتين النحوية، والأدبية، فهي إلى جانب "الجملة الأدبية" ذات القيم البلاغية، والجمالية المعروفة، و"الجملة النحوية" المرتبطة بالدلالة الصريحة، تشكل أهمية كبرى في فهم الخطاب/الرسالة، لأنه يرى بأن "الجميع صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق وتوجه حركتها"[2].

وتجدر الإشارة، في الأخير، إلى أن مفهوم "الثقافة المؤلفة" الذي انتهى من خلاله الغذامي إلى القول بأن عملية التأليف هي فعل مزدوج يتم بين "المؤلف الضمني" وهو هنا يقصد الشاعر، ومؤلف آخر هو الثقافة ذاتها، وهي بمثابة "المؤلف المضمر" أو "المؤلف النسقي"، يتقاطع مع نظرية التحليل النفسي التي تربط التأليف/الإبداع باللاوعي الجمعي للمؤلف[3]، كما تعتبر مع جاك لاكان بأن "اللاوعي له بنية تشبه اللغة"[4]. وقد توصل لاكان إلى هذا الاسنتاج بعد ربطه مفهومي فرويد المتعلقين بـ "التكثيف" و "الإزاحة" بمفهومي جاكبسون في "الاستعارة" و"الكناية". واستنادا إلى ذلك، تعرف الاستعارة بأنها "استبدال كلمة بأخرى"، بينما تعرف الكناية أو (المجاز المرسل (Metonymy)) بأنها ارتباط كلمة- بكلمة" (التقارب والمحاذاة)[5]. هذا التجسير الذي قام به جاك لاكان بين نظرية التحليل النفسي وعلم اللسانيات يكشف لنا

[1]. المرجع نفسه، ص:73.

[2]. المرجع السابق، ص:75.

[3] - C.G.Jung, Dialectique du moi et de l'inconscient, Gallimard, Paris,1964;p:40.

[4] - ليشته جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا: من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2008، ص:150.

[5] - المرجع نفسه، ص:150.

صيغ حضور اللاوعي في اللغة والذي يتم من خلال الاستعارة والكناية وغيرها من الصور البلاغية، هاته الصيغة التي يحضر من خلالها اللاوعي في اللغة وفق التصور اللاكاني تشبه عباءة الجماليات التي يتوسل بها "النسق الثقافي المضمر" في الخطاب الشعري العربي وفق التصور الغذامي وهو ما أدى إلى "تشعرن" الذات العربية و"تشعرن" خطابها كما سيتم توضيحه ضمن المحور الآتي.

2- مفهوم "الشعرنة"

الشعرنة من المفاهيم المحورية الثاوية في قراءة الغذامي للأنساق الثقافية العربية، وهي حالة وجدانية منغرسة في الشخصية الثقافية العربية، هاته الحالة السيكوسوسيولوجية التي كرسها الخطاب الشعري العربي هي المسؤولة، حسب الغذامي، عن تخلف الذات العربية وعيوبها النسقية المتمثلة أساسا في: "اللاعقلانية"/"الانفعال"، "النفاق"، "الرجعية" و"تضخم الأنا"...، فما هو موقع الخطاب الشعري في الثقافة العربية؟ وكيف أثر على الذات العربية وعلى قيمها الثقافية؟

أ- موقع الخطاب الشعري في الثقافة العربية

قبل الحديث عن موقع الخطاب الشعري في الثقافة العربية قد يكون من المفيد الإشارة إلى أن الخطاب (Discours) آلية من آليات النسق لإعادة إنتاج السلطة الاجتماعية، فالسلطة ليست مجرد وسيلة للسيطرة على أفعال الآخرين، بل هي وسيلة للسيطرة على عقولهم لأن السيطرة على العقول هي بالأساس سيطرة على الأفعال، وبالتالي هي عملية خطابية في المقام الأول، لذلك فإن عملية إنتاج الخطاب لا تتم بعيدا عن ضبط، ورقابة الجهات الرسمية، لأن إنتاج الخطاب في كل مجتمع، كما يؤكد على ذلك ميشيل فوكو، هو في الوقت نفسه "إنتاج

مراقب ومنتقى ومنظم ومعاد توزيعه، من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل وإخفاء ماديته الثقيلة، والرهيبة"[1].

إن الخطاب هو عبارة عن شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه، إنه حسب فوكو عبارة عن "مجال عام لإنتاج وتداول العبارات التي تخضع لمجموعة من القواعد والأحكام"[2]. فكل المجتمعات تقريبا تفرض قيودا على ما يمكن أن يقال، وهي القيود النابعة، مما يسميه فوكو "شفرات الثقافة"، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، والتي تتحول إلى قوانين مؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافية وغيرها.

وقد شكلت القصيدة العربية، بمختلف أغراضها، كما هو معلوم، أقوى أشكال الخطاب في الحقل الثقافي العربي القديم، حيث منحت الشاعر، ومعه القبيلة التي ينتمي إليها سلطة رمزية، ومكانة مميزة بين باقي القبائل العربية، بحيث كانت الألسن تتناقل الشعر، فيترك في نفوس سامعيه بالغ الأثر، وقد ذكر التبريزي بأن العرب كانت تخشى الشعراء الهجّائين، وكانت "تمنع الشاعر المعادي من أن يقول الشعر، فقد ربطوا لسان عبد يغوث الحارثي[3] بخيط نعل ليمنعوه من التلفظ بشعره"[4]. وهو ما عبر عنه قائلا:

---

[1]- Faucault, Michel: L'ordre du Discourt, Paris, Ed. Gallimard,1971, p:11.

[2] – سارة ميلز، الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004، ص:60.

[3]–عبد يغوث بن وقاص الحارثي: شاعر جاهلي من سادة الجاهلية، وكان فارسا، وسيدا لقومه بنو الحارث بن كعب، وكان قائدهم في وقعة "يوم الكلاب الثاني"على بني تميم، وفي ذلك اليوم أسر وقتل.

[4]– يحيى بن علي التبريزي، شرح المفضليات، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت، 607/2.

أقول وقد شدّوا لساني بنسعة[1]   أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا

ونظرا للمكانة المتقدمة التي كان يحظى بها الشاعر العربي، فقد كانت القبائل العربية، تقيم الولائم والحفلات، احتفاء بظهور شاعر جديد عندها، فقد كان يشكل بخطابه الشعري قوة رمزية، متجسدة في سلطة قصائده التي يتفاخر فيها بقبيلته، فيمدح سادتها ويهجو أعداءها.

في ضوء هاته المعطيات يتأكد موقع الخطاب الشعري المتقدم في تكوين الأنساق الثقافية العربية، وهو ما يفسر اعتماد الغذامي بالأساس على الشعر العربي أو على بعض منه، على الوجه الأصح، في قراءته النقدية للأنساق الثقافية العربية. فكيف يرى الغذامي تأثير الخطاب الشعري العربي على الذات العربية وعلى قيمها الثقافية؟

ب – بين شعرنة الذات وشعرنة الخطاب

يعتبر الغذامي بأن شعرنة الذات هي نتيجة حتمية لشعرنة الخطاب، فبعد أن صار الشعر ديوان العرب كما يقول صاحب العمدة[2]، وبات المؤسسة الثقافية الأولى، تحولت القيم الشعرية إلى قيم ثقافية تتحكم في السلوك الرسمي الاجتماعي وهو ما جعل الشعر، حسب الغذامي، أحد مصادر الخلل النسقي في تكوين الذات وفي عيوب الشخصية الثقافية[3]. لذلك ينتقد الغذامي الذات العربية التي رضيت بأن تحول نفسها إلى ديوان شعر، وتترجم وجودها إلى قصيدة، وهو ما أدى إلى شعرنتها وشعرنة خطابها[4]، وذلك بعد أن "جرى تدجينها لتكون نفسا

[1]– النسعة، بكسر النون: القطعة من النسع، وهو سير يضفر من جلد. وشد اللسان به هنا إما حقيقي، بأن يكمموه بالنسعة، وإما مجازي، أراد أنهم فعلوا ما منع لسانه عن مدحهم.

[2] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، المجلد الأول، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، ص:28.

[3] – الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع مذكور، ص:98.

[4] – المرجع نفسه، ص:98.

انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير"[1]. لذلك نجد الغذامي لا يكاد يتوقف عن إبراز "قبحيات" الخطاب الشعري العربي في مواضع متعددة من دراسته النقدية للأنساق الثقافية العربية، وفي هذا الإطار يسجل الغذامي مجموعة من الملاحظات حول الخطاب الشعري العربي منها:

- الخطاب الشعري عائق حضاري[2].
- الخطاب الشعري خطاب انفعالي وغير عقلاني[3].
- الخطاب الشعري خطاب مزيف[4].
- الخطاب الشعري أدى إلى تصنيم البلاغة[5].

تؤكد هاته الأحكام النقدية الموسومة بالتعميم، كما سيتم توضيح ذلك لاحقا، على أن الغذامي، وبغض النظر عن اتفاقنا مع ما انتهى إليه من عدمه، يرى بأن الأنساق الثقافية المضمرة، التي تسللت عبر عباءة الجمالي الشعري، أثرت في العلاقات الاجتماعية وفي تكوين الذات العربية، وحالت دون تقدمها. وقد فتح الغذامي بموقفه الرافض للشعر إشكالية تمثيل الواقع في الفن ومدى قدرة اللغة على قول الحقيقة، فالغذامي الذي لم يتردد في اتهام الشاعر العربي بممارسة الوعي المزيف وتضليل الرعية، يعيدنا إلى سؤال اللغة والحقيقة الذي احتدم مع السوفسطائيين الذين راهنوا على اللغة وألاعيبها لتضليل جمهور المجتمع الأثيني. وقد ظل تمثيل

---

[1] – الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع مذكور، ص:105.

[2] – المرجع نفسه، ص:87.

[3] – المرجع السابق، ص:105

[4] – المرجع نفسه، ص: 141.

[5] – المرجع نفسه، ص:140.

الواقع عبر اللغة إشكالية فلسفية، ستبلغ مداها مع الرؤية العدمية لفريدريك نيتشه، حينما اعتبر الحقيقة مجرد وهم، وأن اللغة أعجز من أن تمثلها، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

إن الغذامي الذي لم يتردد في نفي الشاعر من جمهوريته النقدية، يحيلنا على موقف الفيلسوف اليوناني أفلاطون من الشعر، حينما اتخذ قراره الشهير بنفي الشاعر من جمهوريته، أو مدينته الفاضلة، ليس ازدراء بالشعر أو احتقارا للشاعر أو لأنه اشترط ألا يدخل إلى مجالس الفلسفة إلا من لديه علم بالهندسة، وإنما، كما قال (Walter Benjamin) في كتابه مسرح «برخت»، بسبب إيمانه "بقوة الأدب وقدرته على التأثير. وحيث إن ذلك كان ضارا بالنشء في مراحل إعداده المبكر، فقد قرر نفي الأديب صاحب ذلك التأثير من مجتمعه المثالي"[1].

ج– من شعرنة الذات إلى شعرنة القيم

يرى الغذامي بأن القيم، التي اصطنعها الخطاب الشعري، تحولت لتكون قيما للذات العربية الثقافية، ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، مما أدى إلى تشعرن الذات وتشعرن القيم معها[2]. وقد ساهمت القصيدة المدحية، التي تعتبر، في نظر الغذامي، من أخطر أشكال الخطاب الشعري على الشخصية الثقافية، في تحول القيم في الشعر العربي التي كانت تقوم بالأساس على قيمتي الكرم والشجاعة باعتبارهما قيمتان جوهريتان في البقاء الإنساني البدوي، وكان امتداح أصحابهما صادقا وحقيقيا[3]. لكن ظهور القصيدة المدحية التكسبية أو ما يسميه الغذامي "بلاغة الشحاذة" بفعل تخلي الشاعر أواخر العصر الجاهلي عن دوره كصوت لقبيلته، ليهتم بمصلحته

[1]. انظره في: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، حمودة عبد العزيز، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نونبر 2003، العدد 298، ص:226.

[2] – الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع مذكور، ص:119.

[3]– المرجع نفسه، ص:146.

الخاصة أكثر، أدى إلى سقوط الشعر وبروز الشاعر، وذلك في سياق تحولات جيوسياسية عرفت ظهور بعض الدويلات[1] على أطراف الجزيرة العربية التي كان يرغب حكامها في الدعاية السياسية. وبذلك تأسس فن المديح التكسبي على يد النابغة والأعشى "ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح، وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني"[2].

وقد أدى هذا التحول النسقي حسب الغذامي إلى "اختراع الفحل" وهو أخطر المخترعات الشعرية/ الثقافية[3]، وبذلك تم نقل الرسالة الثقافية من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، ومن خلاله إلى قوة الأنساق الثقافية التي ظلت تتعزز وتطبع بطابعها الخطابات الأخرى بمختلف أجناسها.

والجدير بالذكر أن الشاعر المداح كان على استعداد لكيل المديح، وتزييف وعي الجماهير، مقابل المال، ويبدو هذا جليا في قول بشار بن برد[4] لخالد بن برمك:

فإن تعطني أفرغ عليك مدائحي   وإن تأب لم يضرب علي سداد

ركابي على حرف وقلبي مشيع ومالي بأرض الباخلين بــلاد

وقد أثار هذا الغرض الشعري الذي ظهر أواخر العصر الجاهلي، كما سبق بيانه، وعاد بقوة مع الأمويين والعباسيين مواقف متباينة من الشعراء المدّاحين التّكسبيين، فالتراث

[1] – يتعلق الأمر بدويلة الغساسنة التي كانت تابعة للبيزنطيين، ودويلة المناذرة التي كانت تابعة للفرس.

[2] – الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص:100.

[3] – المرجع نفسه، ص:119.

[4]. ديوان بشار بن برد على الرابط:

-https://www.aldiwan.net/cat-poet-bashar-ibn-burd .

تاريخ الولوج:2021/07/23.

العربي يحتفظ بنصوص نقدية، تكشف عن ما سماه الجاحظ "عبيد الشعر"، الذين يجعلون من القصيد أداة للتكسب والمال[1]، كما أن الشاعر المتكسب، كان يلقى ازدراء من لدن المجتمع، لدرجة أن إحدى الجواري تعففت عن الاقتران بشاعر جعل الشعر وسيلة للتّكسب والارتزاق[2]، وهو ما يؤكد أن قيم العفة والمروءة قيم أصيلة في الثقافة العربية لم تستطع القصيدة المدحية القضاء عليها.

لكن بالمقابل نجد العقاد يعتبر بأن "نوال الأمراء كان حقا للشاعر في ذلك العصر لولاه لما استطاع الشعراء الحياة"[3]، كما أنه يميز بين الشعراء المادحين، حيث يشير إلى أن المتنبي لم يكن "يبتذل حقه في مواقف المدح ولم ينزل إلى مدح كل طامع في قصيدة، ولا رضي لنفسه مع الذين ارتضاهم لمديحه مقاما دون مقام الحفاوة والكرامة، ينشدهم الشعر وهو جالس أو يقف لديهم وقفة التّجلة والمهابة، ومنهم من كان يتخلى له عن مكانه ويجلس بين يديه في مقام المادح من الممدوح، ومع هذا وذاك لم ينس غضاضة القوال، ولم يسكن إلى دوام هذه الحال لأنه يريد أن يكون مشكورا لا شاكرا لدوي الدسوت والأموال"[4].

ومهما يكن من أمر فإن حديث الغذامي عن تشعرن الذات العربية، وتشعرن قيمها بفعل القصيدة المدحية التكسبية يستوقفنا عند أمرين:

– الأول: هو أن تكسب الشعراء كما يقول البازعي "لا يقتصر فقط على الثقافة العربية، بل يشمل الكثير من الثقافات خلال مراحل تاريخية تسود فيها نظم اقتصادية، واجتماعية

1. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1968، 2/ 219.

2. المسعودي مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 3،1958/ 327.

3. العقاد عباس محمود، أبو الطيب المتنبي، كتاب المجلة العربية، 225، العدد 464، الرياض، رمضان 1436 هـ، يوليوز 2015م، ص:149.

4. المرجع نفسه، ص: 149.

معينة، عرفتها أوربا، كما عرفتها شعوب الشرق، مع ما يصاحب المديح من نفاق وكذب، فإنجلترا، مثلا، عرفت، ولفترات طويلة من تاريخها، شعراء يعيشون على ممدوحيهم، ويكتبون لهم وينافقونهم[1].

– الثاني: هو أن القيم الشعرية ليست كلها قيما مشعرنة، فالشعر العربي حافل بقيم العفة والمروءة والكرم والشجاعة والمحبة وغيرها. ولنا أن نتأمل في هذا السياق قول المعري:

في اللاذقية ضجة   ما بين أحمد والمسيحْ

هذا بناقوس يدق   وذا بمئذنة يصيحْ

لندرك، وبغض النظر عن حالة القلق الوجودي التي ورد فيها، أن بنيته العميقة توثق قيم التعددية الثقافية[2] واحترام الآخر التي وسمت الحضارة العربية، وهي القيم التي نحن في حاجة اليوم إلى إبرازها. وبذلك يحق لنا القول بأن الغذامي تغاضى عن القيم الإيجابية الثاوية في القصيدة العربية، وكان متحيزا ضد الذات العربية بشكل يتماهى مع بعض المفاهيم الاستشراقية للشرق كما أبرزها إدوارد سعيد في كتابه الموسوم بـ "الاستشراق"[3].

---

[1]. الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع مذكور، ص، ص: 310، 311.

[2] – للمزيد حول قيم التعددية الثقافية في تاريخ الحضارة العربية ينظر على سبيل المثال:

– برتراند راسل،حكمة الغرب، ترجمة د.فؤاد زكريا، عالم المعرفة، العدد62،ج1، الكويت،1983، ص: 225 وما بعدها.

– أبو المحاسن جمال الدين يوسف ابن تغري بردي الأتابكي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة. الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1413هـ/1992م.

[3]– أقصد مقولة أن الإنسان الشرقي ومعه الإنسان العربي غير عقلاني وموحد الصورة، ينظر: سعيد إدوارد، الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد العناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص، ص:96،458.

ثالثا: رهانات المشروع النقدي الغذامي.

يمكن القول بأن الغذامي يسعى من خلال مشروعه النقدي إلى تحقيق مجموعة من الرهانات من أهمها:

أ- تقريب الفكر النقدي العربي من الجمهور والسعي نحو الالتحاق بزمن العالم:

من المعلوم أن محاولات النقد في الفكر العربي المعاصر[1] ظلت، كما يقول حسن حنفي، هامشية تتناولها النخبة فيما بينها. وليس لها تأثير على مستوى الثقافة العامة[2]، لكن يبدو أن الغذامي في مشروعه النقدي يحاول نقل خطابه النقدي من النخبة إلى الجمهور، ومن الجامعة إلى الصحافة ومن العلم إلى الإعلام، عبر إواليات متعددة تتمثل في استيعابه لتأثير الخطاب الإعلامي المعاصر المتوسل بالصورة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ولأهمية التواصل مع الجمهور عبر الصالونات الأدبية والمنتديات الفكرية والثقافية، ومن خلال اللقاءات الحوارية الافتراضية، عبر مختلف مواقع التواصل الاجتماعي، بالإضافة إلى كتبه المرقمنة التي يسهل على المتلقي الولوج إليها. هكذا يبدو الغذامي نموذجا للمثقف غير التقليدي الذي أدرك بأن تصريف وعيه الشقي لا يمكن أن يتحقق عبر ما يسميه باومان "الانعزال المقدس"[3]، لذلك فهو لم يكتف

---

[1] – ومنها "نقد الفكر الديني" (صادق جلال العظم)، و"نقد الخطاب الديني" نصر حامد أبو زيد، و "نقد العقل الإسلامي" (محمد أركون)، و"نقد العقل العربي" محمد عابد الجابري. للمزيد حول هاته المسألة ينظر: حنفي حسن، من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد80، شتاء 2012، ص:26.

[2] – حنفي حسن، ضمن المرجع السابق، ص:26.

[3] – زيجمونت باومان، الحياة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 2016، ص:186.

بالكتابة على الورق وحسب، بل على تقنيات التواصل الحديثة لنشر أفكاره النقدية في محاولة منه لتجاوز المأزق التي وجدت النخبة نفسها فيه في ضوء التحولات العميقة التي تسم مجتمع الإعلام الذي يشهد تراجع دور النخبة التي،كما يقول الغذامي، "زادت نخبوية بالمقابل فإن الشعبي قد زاد شعبية"[1].

وإذا كان الغذامي يؤمن بضرورة مواكبة التحولات الثقافية التي تفرضها نظم الاتصال والإعلام ومواكبة عصر الصورة من خلال استيعاب ما تنتجه من خطاب/نصوص مؤثرة في الجمهور في أفق تمكين الفكر النقدي من الالتحاق بزمن العالم، فإن ذلك يصطدم بالموقع الحضاري للمجتمعات العربية التي وجدت نفسها ملحقة بثقافة ما بعد الحداثة التي تقوم على الغموض واللامعنى وتفكيك الأنساق، كما سبق بيانه، في الوقت لاتزال تتطلع لولوج الحداثة المكتملة بما يتطلبه ذلك من عقلانية وتنوير وبناء للأنساق.

ب- الكشف عن خطورة الخطاب الشعري وحاكمية أنساقه الثقافية

سعى الغذامي إلى إبراز أهمية النقد الثقافي في فك "الشفرات الثقافية" وكشف عيوب الخطاب، بما في ذلك عيوب المؤسسة النقدية ذاتها ودورها في تنميط أفعال الاستقبال والتذوق والتأويل وإخضاع فعل القراءة لشروط المؤسسة وأحكامها...من أجل تحرير المصطلح الأدبي من قيد التصور الرسمي المؤسساتي لشروط الجمالي ولأنواع الخطاب التي تمثله والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب[2] .

[1] - الغذامي عبد الله، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2005، ص:207.

[2] - الغذامي عبد الله، النقد الثقافي...، مرجع مذكور، ص:59.

فعلى امتداد قراءته النقدية للأنساق الثقافية العربية لا يفتأ الغذامي يذكر القارئ بما "جناه" الشعر العربي على الذات العربية، وعلى مختلف أشكال خطابها، فصفة الجمالية التي طالما سحرتنا وأبهرتنا، هي العباءة التي تدثرت بها الأنساق الثقافية وتسللت في لاوعينا الجمعي حتى تقوت الأنساق وظلت تتعزز وتطبع بطابعها الخطابات الأخرى بمختلف أجناسها إلى اليوم، لدرجة مرعبة من التجانس والتطابق التام، كما يقول الغذامي "حتى لا ترى فرقا بين الشعر والنثر، ولا بين شعر وشعر أو بين عصر وعصر، منذ امرئ القيس إلى أدونيس ونزار قباني"[1]. لذلك فإن الغذامي يرى بأن الخطاب الشعري قديمه وحديثه، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، خطاب "متشعرن" وينطوي على عيوب نسقية خطيرة يقول في هذا الصدد: "ولنأخذ أمثلة من أبي تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، وهي أمثلة عن الجمالي الشعري، وهي أمثلة عن الخلل النسقي، وما يتراءى لنا جماليا وحداثيا في مقياس الدرس الأدبي هو رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي"[2]، ليصل إلى استنتاج غير مسبوق، وربما غير مقبول من وجهة نظر النقد الأدبي مؤداه: أن "في الشعر العربي جمال وأي جمال، لكنه أيضا ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا...كانت وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر من جهة ثانية هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن تم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول)"[3].

1 – المرجع نفسه، ص:110.

2. المرجع نفسه، ص: 8.

3. الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص، ص: 93، 94.

إن الغذامي وهو يعرف الأنساق الثقافية بأنها "أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما"[1] إنما يجعل من النسق جوابا مغلقا ويمنحه سلطة مطلقة على الذات العربية، بمعنى آخر يضعنا الغذامي أمام حالة سوسيوثقافية حتمية، تمتلك فيها الأنساق الثقافية "الحاكمية المطلقة" على ما يسميه "رعية الثقافة"[2]، فتوجه سلوكها وتتحكم في اختياراتها، لذلك فإن مشاكلنا، كما يقول الغذامي، تكمن "في بنيتنا الثقافية التقليدية المنغلقة وهي بنية يرتع فيها النسق ويجد له فيها منافذ كثير كالمناطقية والفئوية والطائفية والمذهبية، وهي كلها صيغ نسقية انحيازية وعنصرية وتمييزية صارخة، وقد يجد أصحابها صعوبة في تمثيلها شعريا ومهرجانيا ولكننا نجدها في صيغ أخرى كالنكتة مثلما نجدها في السلوك الوظيفي وفيما يسمى بالفزعة أو الوساطة، ونجدها في خطاب الإنترنيت ونجدها في صيغ رمزية كاللباس... وهي بكل تأكيد تسكن ثاوية في المضمر العميق الذي يظل كامنا إلى أن يجد له فرصة يشهر فيها عن نفسه"[3].

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: هل حاكمية الأنساق الثقافية مسألة حتمية؟ وهل حرية الإنسان تتعارض مع الحتمية؟ إن حرية الإنسان كنوع هي أساسا مسألة فردية، لأن الحرية، كما يقول تودوروف "هي السمة المميزة للنوع البشري. ومن الأكيد أن المحيط الذي أعيش فيه يدفعني إلى إعادة إنتاج السلوك الذي يمجده، ولكن تبقى مسألة استئصالي منه قائمة"[4]، رؤية تودوروف هاته تؤكدها حقيقة الخطاب الثقافي العربي، شعره، ونثره، قديمه، وحديثه، فهو خطاب متنوع ومتعدد، بحيث استطاع، في الكثير من الأحيان، أن يتحرر من

[1] – المرجع نفسه، ص:79.

[2] – المرجع نفسه، ص: 75.

[3] – الغذامي عبد الله، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الثالثة، 2011، ص: 230.

[4] – Tzvetan Todorov, Nous et les autres: La Réflexion française sur la diversité humaine, la couleur des idées (Paris: Seuil, 1989), p.428.

سلطة النسق، ويقدم سردية مضادة له، على غرار الشعراء الصعاليك والمتصوفة وغيرهم من المفكرين والأدباء والفلاسفة أمثال: المعري، والجعد بن درهم، والحلاج، وابن الراوندي، وأبي حيان التوحيدي وابن رشد... من القدماء، وطه حسين، ومحمود درويش، والجابري، والعروي، وهشام شرابي...من المحدثين الذين لم يكن فكرهم بنفس الطريقة النسقية، ولم يكونوا محكومين بالفحولة، والذاتية، والنفاق. وهو أمر لم يلتفت إليه الغذامي، مما جعل قراءته للأنساق الثقافية العربية، حسب الرويلي والبازعي، موسومة بقدر كبير من" التعميم القائم على تغييب الكثير من النماذج الشعرية التي تخالف النسق الذي يرسمه للشعراء الرسميين «المنافقين» في تاريخ الثقافة العربية... أضف إلى ذلك أنه يفترض في نقد ثقافي أن يتجاوز حدود الأدب ليضرب مثالا لتجذر الأنساق أو «أزليتها» من حقول ثقافية خارج الأدب، كالفلسفة والعلوم الإسلامية، والتاريخ والجغرافيا والعلوم البحتة"[1].

خلاصات واستنتاجات:

بالرغم من محاولة الغذامي المعتبرة تقديم قراءة نقدية للأنساق الثقافية العربية عبر أحد أهم مكوناتها وهو الشعر، إلا أننا مع ذلك لا يمكن أن نسلم بكل ما انتهى إليه من خلاصات حول الذات العربية، ليس فقط لأن دراسته اختزلت الثقافة العربية في الشعر دون الانتباه إلى ما أنجزته الحضارة العربية في مجال الفلسفة والعلوم الإسلامية والتاريخ والجغرافيا والعمارة والعلوم الحقة، ولكن أيضا لأن دراسته النقدية للشعر العربي كانت انتقائية، مما أوقعها في الإسقاط والتعميم. ولذلك لا يسعنا إلا نقول بأن الشعر موضوع خصب يمكن الاقتراب منه عبر مداخل

[1] – البازعي سعد، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي: إضاءات لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الخامسة، 2007، ص:310.

متعددة تنتمي إلى نظريات ومناهج مختلفة، غير أن البحث فيه، من حيث هو رؤية للعالم، هو بحث في صميم ماهية الشعر باعتباره فنا، مما يجعل الاقتراب منه لبناء وعي حوله أو إعادة صياغة بعض مفاهيمه ينطوي على الكثير من المحاذير والانزلاقات.

وبناء على كل ما تقدم يمكن أن نوجز استنتاجاتنا وفق الآتي:

أولا: إعلان الغذامي عن "موت النقد الأدبي" بتعلة "اكتفائه" بالوقوف على جماليات النص وعدم استطاعته الكشف عن قبحياته المضمرة، وكذا دعوته إلى تجاوز البلاغة العربية لكونها، هي نفسها، "استفرغت شروط وجودها"، هو ترجمة طبيعية لفكر ما بعد الحداثة، وللنقد ما بعد البنيوي، خاصة المنهج التفكيكي، الذي يقوم على تقويض الأنساق.

ثانيا: إذا كان البنيويون يتبنون نظرية "موت المؤلف" فإن الغذامي يتبنى نظرية "المؤلف المزدوج" الذي يمنح الثقافة والنسق القدرة على التأليف عبر لاوعي المؤلف، وهو ما يمكن النسق من إعادة إنتاج نفسه. وهذا يحيلنا على نظرية التحليل النفسي التي تعتبر الإبداع/التأليف عملية لاشعورية.

ثالثا: لا شك بأن المشروع النقدي الغذامي قد كشف عن رؤية نقدية جديدة أعطت نفسا جديدا للفكر النقدي العربي المعاصر، ومنحت المتلقي العربي فرصة لقراءة الذات قراءة نقدية ثقافية لا تكتفي بالبعد الجمالي للنص، بل تحاول إماطة اللثام عن الحمولة الإيديولوجية للخطاب الثقافي العربي الذي ما فتئ يعيد إنتاج النسق، ويحول دون تمكين الفكر العربي من ولوج أزمنة الحداثة وتحقيق الديمقراطية. إلا أن قراءة الغذامي للأنساق الثقافية العربية تنطوي على كثير من التعميم والتحيز ضد الذات، لأنه انتقى من الشعر العربي ما يؤكد النتائج التي انتهى إليها أو بالأحرى انطلق منها. وبالرغم من قوة الشواهد التي اعتمدها إلا أنه أغفل جوانب

مشرقة في الشعر العربي من قبيل: شعر الحكمة، والزهد، والغزل العفيف، وشعر الصعاليك، إلى جانب الشعر المعاصر الذي تناول قضايا الإنسان في مختلف أبعادها، كما اختزل الخطاب الثقافي العربي في الشعر والأدب، ولم يلتفت إلى أشكال أخرى من الخطاب الثقافي في مختلف حقول المعرفة كالفلسفة، والعلوم الإسلامية، والتاريخ، وغيرها.

رابعا: لم يستطع الغذامي تجاوز تفكيكية جاك دريدا التي تعتبر الهدم غاية لذاته وإعمال تفكيكية رولان بارت التي تقوم على التفكيك من أجل البناء، لأنه اكتفى بإدانة كبار الشعراء العرب وهدم منجزهم الشعري، كما أنه لم يقدم الحلول الكفيلة بتحصين جسد الثقافة من "الفيروسات النسقية" الكامنة، والتي تحول دون ولوج أزمنة الحداثة. وهذا يدفعنا إلى التأكيد على أن ولوج أزمنة الحداثة لا يمكن أن يتأتى عبر تفكيك الأنساق، وإنما عبر بنائها، وهي مرحلة ضرورية قطعها الغرب حين حقق حداثته وتشبعت أنساقها، لكن الخطاب النقدي العربي أضحى يرتطم بفوضى ما بعد الحداثة في الوقت الذي باتت فيه الثقافة العربية تتحسس طريق الحداثة القائم على العقلانية والنسقية، وهو ما يؤكد أهمية قيام نظرية نقدية بديلة تراعي السياق السوسيوتاريخي العربي.

لائحة المصادر والمراجع

أولا: المراجع العربية:

1. البازعي سعد، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي: إضاءات لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الخامسة، 2007.

2. التبريزي يحيى بن علي، شرح المفضليات، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت، 607/2.

3. الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986.

4. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1968، 2/ 219.

5. حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 232، أبريل 1998.

6. حمودة عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد:298، نونبر 2003.

7. حنفي حسن، من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد80، شتاء 2012.

8. العقاد عباس محمود، أبو الطيب المتنبي، كتاب المجلة العربية، 225، العدد 464، الرياض، رمضان 1436 هـ، يوليوز 2015م.

9. الغذامي عبد الله الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة السادسة، 2006.

10. الغذامي عبد الله، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2005.

11. الغذامي عبد الله، الجنوسة النسقية- أسئلة في الثقافة، المركز اليقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الأولى، 2007.

12. الغذامي عبد الله، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الثالثة، 2011.

13. الغذامي عبد الله، الليبرالية الجديدة، أسئلة في الحرية والتفاوضية الثقافية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 2013.

14. الغذامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، الطبعة الخامسة، 2012.

15. القيرواني بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972.

16. مرتاض عبد المالك، نظرية التقويض، علامات في النقد، ج 34، مج 9، دجنبر 1999.

17. المسعودي مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 3،1958/ 327.

ثانيا:المراجع المترجمة:

1. أيزا برجر أرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة عدد 603، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2003.

2. إيكو أمبرتو، دروس في الأخلاق، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2010.

3. زيجمونت باومان، الحياة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 2016.

4. سارة ميلز، الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004.

5. سعيد إدوارد، الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد العناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006.

6. فوكو ميشيل الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي، وسالم يفوت وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

7. ليشته جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا: من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.

8. هارفي ديفيد، حالة ما بعد الحداثة- بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2005.

9. هاو آلن، النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، ترجمة ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، دار العين للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1431 هـ. 2010م.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

1. C.G.Jung, Dialectique du moi et de l'inconscient, Gallimard, Paris,1964.

2. F. De Saussure: Cours de linguistique générale,Edition critique préparée par tullio De Mauro, Paris, Payot,1974.

3. Faucault ,Michel: L'ordre du Discourt, Paris, Ed. Gallimard,1971.

4. Jean-François Jeandillou:"L'analyse textuelle".Armand colin, Paris, 1997.

5. Jean-François Jeandillou:"L'analyse textuelle".Armand colin, Paris, 1997.

6. M.H Abrams, A Glossary of Literary Terms, Heinle & tieinle Thomson learning. U.S.A. 7th edition, 1999.

7. Nietzshe Friedrich, On Truth and Lie a Extra - Moral Sense , " in The Portable, Nietzshe, ed.and trans. Walter Kaufman (New York:Viking Press. 1954).

8. Roman Jackobson, Linguistique et Poétique in Essais de linguistique générale, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet (1963), Paris, Seuil-Minuit, coll. Points, 1970.

9. Tzvetan Todorov, Nous et les autres: La Réflexion française sur la diversité humaine, la couleur des idées (Paris: Seuil, 1989).

رابعا: شبكة الإنترنت:

1. www.almaany.com
2. https://www.aldiwan.net/cat-poet-bashar-ibn-burd
3. https://www.youtube.com/watch?v=sYqV_6QZGOc

الفصل الثاني:

تلقي النقد العربي الحديث نظريات النقد الغربي: المكاسب والإشكالات

- **د. عبد الرحمان إكيدر:**

إشكالية تلقي الأسلوبية في النقد الأدبي العربي: قراءة في تجربتي شكري عياد وعبد السلام المسدي

- **د. محمد قراش:**

تجربة الاستقبال وإشكالية الوعي النقدي: بين رهان المنهج ورهان الثقافة

- **د. سعيد بكور:**

التحليل الأسلوبي للنص الشعري: قراءة في مشروع واقتراح نموذج

- **ذ. صلاح الدين أشرقي:**

تلقي النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، ونادر كاظم، وأحمد المرازيق بين المنهج والنص

- **ذ. محمد تايشينت:**

تلقي علم النص في الثقافة العربية

إشكالية تلقي الأسلوبية في النقد الأدبي العربي:

قراءة في تجربتي شكري عياد وعبد السلام المسدي

- د. عبد الرحمان إكيدر

جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب

تقديـم:

شكلت المثاقفة والترجمة دورا محوريا في نقل الدرس الأسلوبي الغربي إلى الثقافة العربية، حيث اتكأ الباحثون والأكاديميون العرب على أعلام الدرس الأسلوبي الغربي، ونقلوا معالم هذه التيارات الحداثية ونصوص أعلامها، وكشفوا عن كتاباتهم وتطبيق أدواتها، وقد ترتب عن هذا التلقي تعدد قراءات عدد من النقاد العرب المحدثين تبعا لتعدد تلك التيارات، فمنهم من سار على منهج شارل بالي في أسلوبيته التعبيرية، ومنهم من تأثر بأسلوبية ليو سبيتزر الفردية، ومنهم من اقتفى نهج جاكبسون وريفاتير وغيرهما في الأسلوبية البنيوية، بل إن تلقي هذا الاتجاه الأخير عرف بدوره تباينا بين النقاد، فقد قلص عدد منهم من حدود الأسلوبية إلى لون من التحليل الألسني الذي يعتمد كليا على التحليل اللغوي والبلاغي فحسب، فيما حاول البعض إدماج التحليل الأسلوبي الذي يعتمد بدوره إلى حد كبير على مستويات التحليل اللساني بالتحليل النقدي الشامل. ومن جهة أخرى اتجهت بعض الدراسات العربية إلى البحث عن جذور

للأسلوبية في المنجز اللغوي والبلاغي في التراث العربي، ساعية إلى الكشف عن حداثة ذلك المنجز.

وقد شكلت تجربتا كل من عبد السلام المسدي (الأسلوبية والأسلوب 1977) وشكري عياد (مدخل إلى علم الأسلوب 1982 – اتجاهات البحث الأسلوبي 1985 – اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي 1988) خطوتين رائدتين في هذا المجال؛ فقد حددا بعض مصطلحات الحقل الأسلوبي في اللسان العربي التي انتشرت وذاعت بين الدارسين العرب المحدثين، كما اتسم عملهما بالمزاوجة بين الدراسة النظرية والدراسة التطبيقية في عدد من الدراسات والمقالات[1]. بيد أن تمحيص هاتين التجربتين يكشف لنا عن عدد من الإشكالات والمفارقات التي شابت مجمل أعمال الناقدين سواء أكان ذلك على مستوى التنظير أم التطبيق.

1– تجربة شكري عياد: البحث عن مشروعية النظرية في التراث العربي

لقد اتجهت كتابات شكري عياد إلى إعادة تفسير البلاغة العربية وتشكيل مباحثها في ضوء علم الأسلوب، فقد حاول شكري أن يضع أقوال البلاغيين واللغويين والنقاد القدامى بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين في محاولة منه لإرساء دعائم علم جديد؛ هو مبادئ علم الأسلوب العربي مسترشدا بعدد من الدراسات الأسلوبية الحديثة. وهذا ما يؤكده عبد العزيز حمودة بقوله: "لقد أصبحت إعادة قراءة التراث البلاغي العربي من منظور حديث ضرورة، لا لفهم التراث فقط، بل لفهم الإمكانات الفنية للغة العربية ذاتها. في عصر أصبحت فيه الدراسات

[1] يُنظر : – عياد، شكري، صيغة التفضيل في شعر المتنبي، مجلة الآداب، بيروت، س 25، ع 11، 1977.
– المسدي، عبد السلام، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى، مجلة فصول، المجلد 3، ع 1، 1982.

الأسلوبية هي المنطقة الوسط الجديدة بين الدراسات اللغوية والنقد الأدبي، كما يرى شكري عياد. فالحفر في كنوز اللغة العربية هو المدخل الأول لتطوير علم أسلوب عربي"[1].

لقد رأى شكري عياد أننا لن نستطيع فهم تراثنا إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة، ذلك أن كثيرا من المباحث البلاغية العربية القديمة مازالت محتفظة بجديتها وأهميتها، خصوصا إذا أعيد النظر فيها مرة أخرى في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. فكثير من هذه المباحث قد اتصل بشكل مباشر بالأسلوب وتركيبه في المعاني والبيان والبديع، يقول شكري في مقدمة كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب): "الكلام عن الأسلوب قديم، أما (علم الأسلوب) فحديث جدا، ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة. فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة"[2].

توقف شكري عند مفهوم الأسلوب عند المتقدمين قائلا: "ينبغي ألا ينظر إلى (علم الأسلوب) كما لو كان غريبا كل الغرابة عن بيئة الثقافة العربية. بل إن تتبع النصوص التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع يدل على أن مفهوم (الأسلوب) اقترب من الوضع الاصطلاحي، ربما أكثر من كلمة (بلاغة) نفسها، التي ظلت مقصورة على وصف الكلام أو المتكلم ببلوغ الغاية في إصابة الغرض"[3]. وعزز شكري هذا الطرح بمجموعة من النصوص التي يعود فيها لأقوال عدد من النقاد والبلاغيين العرب القدامى؛ فقد أشار إلى قول ابن قتيبة (ت. 276 هـ): "وإنما يعرف فضل القرآن من كثُر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع 272، غشت 2001، ص 323.

[2] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982، ص 5.

[3] شكري، اللغة والإبداع – مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة أنترناشينال، القاهرة، 1988، ص 15.

الله به لغتها دون جميع اللغات"[1]. كما يبرز في كلام أبي سليمان الخطابي الشافعي (ت. 388 هـ) أهمية الأسلوب في معرض الكلام عن عجز العرب عن معارضة القرآن، وربطه بين (الأسلوب) و(الطريقة) أو (المذهب)، وما ذهب إليه الباقلاني (ت. 403 هـ) الذي قرن بين (النظم) و(الأسلوب)"[2]. لقد خلص شكري إلى أن "النقاد العرب، ولا سيما المتأثرين بعلم الكلام، نظروا إلى (الأسلوب) نظرة تقرب مما يسمى في النقد الحديث (النوع الأدبي). وهذا ظاهر على الخصوص في حديث الباقلاني عن (الأساليب)"[3]. ثم انتقل بعد ذلك للحديث عما قدمه حازم القرطاجني (ت. 684 هـ) الذي أفرد لبحث الأسلوب منهجا خاصا في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) المعروف باسم (المناهج الأدبية)... وعدّه شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت إلى القصيدة.

لقد اعتمد شكري عياد في هذا التجسير على المنظور التاريخي الذي "لا يكتفي بالمقارنة بين البلاغة وعلم الأسلوب ولكنه يعرض لمشكلات اللغة الفنية في مساق واحد، ويضع أقوال البلاغيين القدماء بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين، معتبرا أن هذا المنظور كما يساعدنا على تفسير الماضي يساعدنا أيضا على صياغة المشكلات الحاضرة واقتراح الحلول لها بصورة أكثر موضوعية"[4].

وانطلاقا من هذا المنظور أشار شكري إلى التشابه الحاصل بين السكاكي (ت. 626 هـ) وشارل بالي، معتبرا أن تشابه أفكارهما حول علم البلاغة وعلم الأسلوب يثير دهشة القارئ، لاسيما ما يطرحه هذان العلمان من مسألة علاقة الأشكال اللغوية بالفكر، إذ "يمس

---

[1] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط 2، 1973، ص 12.

[2] شكري عياد، اللغة والإبداع، ص 17.

[3] نفسه، ص 18.

[4] شكري عياد، اللغة والإبداع، ص 7.

بالي هذه المشكلة مسا رفيقا حين يتحدث عن نظم الجملة بحسب مقاييس النحو، داعيا إلى أن يبدأ البحث النحوي في النظم بالأفكار وينتقل منها إلى الأشكال النحوية، حتى يقترب علم النحو من علم الأسلوب، فيقول في (بحث في علم الأسلوب الفرنسي): (إن المنهج الوحيد الموافق للعقل هو البدء من الأحوال النفسية والعلاقات المنطقية التي يفترض أنها موجودة لدى جميع الناطقين في جماعة لغوية ما، والبحث عن أي الوسائل تهيئها اللغة للناطقين بها كي يؤدوا كل واحدة من هذه الأفكار، وكل واحدة من الأحوال، وكل واحدة من هذه العلاقات)[1]. ونجد السكاكي في مفتاح العلوم يقول في مطابقة الكلام لمقتضى الحال: (لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة. فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل ... وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال)"[2].

وبناءً على هذه المقارنة يخلص شكري بقوله: "ولا نزعم أن التوافق بين الفكرتين يبلغ حد التطابق، ولكننا نزعم أن هناك شبها قويا مرجعه وحدة الموضوع ووحدة العقل المفكر. فالأصل الفكري واحد، وهو أن أشكال الكلام تتبع أغراض المتكلم، ولذلك يقترح بالي تبويبا جديدا للنحو الفرنسي أو ما يماثله بحسب أغراض المتكلم، لا بحسب أشكال التعبير كالمتبع إلى وقتنا هذا. وكأن بالي يطلب نمطا من النحو الفرنسي يماثل علم المعاني عندنا. على أننا نبادر إلى القول بأن اتخاذ المقارنة طريقا إلى الزعم بأن الثقافة العربية سبقت ثقافة الغرب إلى كذا أو كذا، أمر لا نحبذه فضلا عن أن نمارسه أو نقول به"[3].

[1] Charles Bally, Traité de Stylistique Française, volume 1, Genève – Paris, 3 ème édition, 1951, p 258.

[2] شكري عياد، اللغة والإبداع، صص 7 – 8.

[3] شكري، اللغة والإبداع، صص 8 – 9.

ومن هذا المنطلق، فقد حاول شكري أن يضع أقوال البلاغيين العرب المتقدمين بإزاء أقوال علماء الأسلوب الغربيين المعاصرين كاشفا عن أوجه الاتفاق والاختلاف، وداعيا في الوقت نفسه إلى العمل على تأسيس علم أسلوب عربي يدرس الخصائص الأسلوبية لهذه اللغة، وقد أشار في هذا الإطار إلى أن "دراسة علم الأسلوب العربي لا تزال بحاجة إلى جهود كثيرة. فالقيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد. وقد تكفل علم الصرف بجانب واحد من البنية الصوتية للغة العربية وهو أوزان الكلمات، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل الوجدانية التي تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى ... ثم هناك ما يسمى (بالأدوات) وهي الحروف أو الأسماء التي أشربت معنى حرف من الحروف كأسماء الاستفهام والشرط. مهمة التمييز بين الأدوات التي تبدو متقاربة في المعنى – حيث يكون على القائل أن يختار أداة دون أخرى – هذه المهمة تقع على عاتق علم الأسلوب ... أما بناء الجملة العربية فمجال البحث فيه أكثر سعة"[1].

إن ما أشار إليه شكري لا يندرج ضمن مجال علم الأسلوب، وإنما يندرج ضمن علم اللغة و"شكري عياد في هذا التوجه متأثر جدا بالأسلوبية التعبيرية التي أرسى دعائمها شارل بالي إلا أن هذا التأثر انحصر في مجال الشكل، وتمثل في نقل منهج أحدث لدراسة جانب من جوانب اللغة وإن سمي علم الأسلوب واستخدمه في دراسة اللغة الأدبية. إن السعي نحو إنجاز هذا النوع من الدراسة يعود إلى انعدام التمييز بين نظام النص الأدبي ونظام اللغة. وهنا تجب الإشارة إلى أن شكري عياد ميّز بينهما بوضوح على المستوى النظري، حين قال: "علماء الأسلوب في عصرنا هذا عنوا بإيضاح مسألة بقيت غامضة مشوشة لدى بلاغيينا القدماء وهي

[1] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، صص 25 – 26.

علاقة القواعد النحوية بالفن القولي"[1]، وقوله في موضع آخر: "التمييز بين (الاصطلاح) و(الرسالة) يحل مشكلات كثيرة في علم اللغة وفي علم الأسلوب"[2]. لم يتم الالتزام بهذا التمييز كفكرة منهجية، فأدى الأمر إلى محاولة البحث عن الوسائل الشعرية في اللغة العربية، اعتقادا بأن هذا البحث في علم الأسلوب، وهو في الواقع في علم اللغة[3].

ويشير عز الدين الذهبي إلى أن "الخلط المنهجي في حديث شكري عياد يظهر عن العلاقة بين (علم الأسلوب) و(علم اللغة) ثم العلاقة بين (علم الأسلوب) و(علم البلاغة) فالمفهوم المعطى لعلم الأسلوب في دراسة هاتين العلاقتين هو مفهوم (بالي). ومن هنا فإن العلاقات المدروسة هي في واقع الأمر علاقة لسانيات (بالي) – من جهة – بلسانيات سوسير – ومن جهة أخرى – بالبلاغة. فبالنسبة للجهة الأولى، تحدث عن كيفية خروج (أسلوبية بالي) من لسانيات سوسير. وبالنسبة للجهة الثانية تحدث عن أوجه التماثل والاختلاف بين علم الأسلوب وعلم البلاغة"[4]. على أننا نجد أن شكري ركز على أوجه التماثل بين هذين العلمين والمتمثلة أساسا في اهتمامها المشترك بظروف القول ووجود عدة طرق للتعبير عن موضوع ما، وأن القائل يختار إحدى هذه الطرق تماشيا ومقتضى الحال أو الموقف. أما أوجه الاختلاف فتكمن في:

– نزعة الثبات في البلاغة، ذلك أنها تدرس الظواهر منفصلة عن الزمن والبيئة، ويقابلها الفصل المنهجي بين الدراسة السانكرونية والدراسة الدياكرونية في علم الأسلوب.

---

[1] شكري عياد، اللغة والإبداع، ص 43.

[2] نفسه، ص 57.

[3] عز الدين الذهبي، الأسلوب بين اللغة والنص، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط 1، 2005، ص 80.

[4] عز الدين الذهبي، الأسلوب بين اللغة والنص، ص 81.

- معيارية علم البلاغة ووصفية علم الأسلوب، فالعلم الأول تحكمه قوانين عملية الاختيار بين التراكيب والألفاظ الصحيحة، في حين أن العلم الثاني يسجل الظواهر ويعترف بالتطور.

- ضيق الآفاق في علم البلاغة واتساعها في علم الأسلوب، فهو يدرس الظواهر اللغوية بمستوياتها الأربع، بالإضافة إلى أنه يتتبع تطور الظاهرة على مر العصور، كما يدرس الخصائص الأسلوبية لمدرسة أدبية أو فن أدبي أو أسلوب كاتب أو عمل أدبي[1].

يقول عز الدين الذهبي: "والملاحظ أن خصائص علم الأسلوب هنا هي نفسها خصائص اللسانيات، ولا تزيد عنها بأي اعتبار يميز علم الأسلوب. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإنه إذا كان هذا هو حجم المفارقات بين علم الأسلوب والبلاغة، فإن قول شكري عياد في الكتاب نفسه: (علم الأسلوب ذو نسل عريق عندنا لأن أصوله ترجع إلى علم البلاغة) يصبح غير ذي وجه"[2].

لقد دعا شكري عياد إلى إقامة علم الأسلوب العربي، والبحث عن مشروعية النظرية في التراث اللغوي متمثلا في إنجازات سيبويه والجرجاني والسكاكي. غير أن هذا يدعونا لمساءلة هذه التجربة، إذ كيف يكون علم الأسلوب عربيا ومقدماته النظرية غربية؟ ومن هنا فإن ما يمكن أن ينجزه باحث في هذا الصدد، إما أن يكون مساهمة قومية في علم الأسلوب الذي هو عالمي، أو تطبيقا لنظريات هذا العلم على نصوص أدبية في لغته الأم. أضف إلى ذلك الخلط المنهجي الذي وقع فيه شكري أثناء حديثه عن العلاقة بين علم الأسلوب وعلم اللغة، ثم العلاقة بين

---

[1] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 49.

[2] عز الدين الذهبي، الأسلوب بين اللغة والنص، صص 81 – 82.

علم الأسلوب وعلم البلاغة، وتأثره باتجاه شارل بالي في دراسة الأسلوب، مع العلم أن بالي كانت له منطلقات وأهداف غير التي رسمها شكري.

لقد استبعد بالي اللغة الأدبية بخواصها الفنية من اهتمامه، واقترح أن تدرس في نطاق (الأسلوب) الذي يعنى بدراسة وقائع التعبير اللغوي الأدبي[1]. كما يتبدى من خلال تحديد بالي لموضوع علم الأسلوب، وإقصائه للجانب الجمالي في اللغة الأدبية من هذا الموضوع، وأن علم الأسلوب يبتعد عن النقد الأدبي، بحكم عدم اهتمامه بالخواص اللغوية والفنية التي تميز لغة الأدب عن غيرها من أنماط التعبير اللغوي الأخرى.

وفي مستوى التطبيق، لم تغب الاتجاهات العالمية في النقد الأسلوبي عن التطبيقات التي أجراها شكري عياد، فنراه يلجأ في تحليلاته إلى الأسلوبية التعبيرية الوصفية، وتارة يلجأ إلى الأسلوبية الفردية، وتارة أخرى إلى الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الإحصائية. فقد اعتمد شكري مثلا، في دراسته الموسومة (صيغة التفضيل في شعر المتنبي)، على الأسلوبية الإحصائية، يقول: "وإذا كانت الدراسة قائمة على فروق كمية فلا بد من أن تستند الملاحظة إلى قدر من الإحصاء يدعم صحتها، ثم تدخل الملاحظات الكيفية لتعطي - الملاحظة الكمية دلالتها، وإلا بقي الإحصاء بدون قيمة في فهم رؤية الشاعر"[2]. ارتكز عمل شكري — في هذه الدراسة – على إحصاء أولي قارن فيه بين عدد المرات التي يستخدم فيها المتنبي صيغة التفضيل في عدد معين من الأبيات، وعدد المرات التي يستخدم فيها شعراء آخرون الأسلوب نفسه في عدد مماثل من الأبيات، واستنتج أن صيغة التفضيل عند المتنبي لها دلالات على رؤيته الشعرية، وذلك من خلال تتبع الظواهر الآتية:

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1985، ص 19.

[2] شكري عياد، صيغة التفضيل في شعر المتنبي، مجلة الآداب، بيروت، س 25، ع 11، 1977، ص 29.

- كثرة استعمال المتنبي لاسم التفضيل في مطالع القصائد، وهي كثرة لا يضاهيه أو يدانيه فيها شاعر آخر.
- اقتران صيغة التفضيل عند المتنبي في كثير من الأحيان بالحكمة التي اشتهر بها.
- اتخاذ صيغة التفضيل من أجل الإفراط في الصفة لقلب التشبيه.
- اتخاذ صيغة التفضيل من أجل المبالغة[1].

أما في دراسته للقصائد المختارة من شعر إبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، فقد سعى شكري إلى المزج بين الدراسة الأسلوبية والتحليل النفسي، وعززها أحيانا أخرى بالتحليل الاجتماعي. وقد تأثر في ذلك بمنهج ليو سبيتزر الذي اهتم بالتعابير اللغوية الأدبية للأدباء، و"ركز على العلاقة بين الأسلوب والعالَم النفسي للكاتب مستلهما في ذلك نظرية فرويد"[2]. وبعمله هذا فتح الدراسة اللغوية على الدراسة النفسية، بل فتحها على البعد الاجتماعي أيضا، بحكم أن نفسية الأديب تكتسب بعض مكوناتها من موقعه الاجتماعي وعلاقاته داخل ذلك الموقع.

وهكذا نجد شكري في تحليله لقصيدة (خواطر الغروب) لإبراهيم ناجي اعتمد على التحليل النفسي للمبدع، ذلك "أن من غايات أسلوبية سبيتزر الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة، أفرزت إنتاجا لغويا خاصا، وهذا معنى قولنا (أسلوبية الفرد)، وهي ذات أبعاد إنسانية، تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط[3]. قال

[1] نفسه، صص 30 – 31.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 121.

[3] عبد الله صولة، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 5، ع 1، 1984، ص 85.

شكري في تحليله: "وإذا استحضرنا نظريات التحليل النفسي بدت لنا ملاحظة جديرة بالنظر: فثمة صفة تظهر في معظم صور القصيدة، لكن بوجه خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، وهي أنها تتصل بالفم: قلت: جعلت النسيم زادا، شربت الظلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة الخرساء. هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، إلى جانب العلاقة الظاهرة وهي أنها جميعا تتحلق حول البحر، تجعلنا نميل إلى الظن بأن هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع في منشئها إلى المرحلة الفمية في حياة الطفل"[1]. وخلص بعد تحليله للقصيدة: "يمكننا أن نقول إذن إن في هذه الصور (نواة) ترجع إلى تجارب الطفولة الأولى، ولكن هذه النواة تكتسي بمعانٍ كثيرة نسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية"[2].

أما دراسته لميمية المتنبي في (وصف الحمى)، فقد كشفت عن تأثره بميكائيل ريفاتير في قضية السياق الأسلوبي[3]، وبموكاروفسكي في قضية الإيماءة الدلالية أو البنية الدلالية الكلية للعمل الأدبي[4]. حيث اعتبر شكري عياد أن كلمة (**الوحيد**) في القصيدة هي الكلمة المفتاح الدالة على انفراده لكبريائه، وقد عمد إلى ربطها بعدد من الألفاظ الأخرى كالشكوى والتأمل وبعدد من التراكيب المماثلة لها في الدلالة، وهذه الكلمة المفتاح تقف وراء جميع السمات الأسلوبية والتقلبات النفسية[5]. وهكذا يتضح أن شكري لم يلتزم –على مستوى التطبيق– باتجاه

[1] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، صص 80 – 81.

[2] نفسه، ص 84.

[3] ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1993، ص 56.

[4] ينظر: يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج 5، ع 1، أكتوبر، 1984، ص 44.

[5] شكري عياد، اللغة والإبداع، ص 139.

أسلوبي معين، فقد نهج منهجا أسلوبيا تكامليا، يستقي من اتجاهات عدة، وعلى رأسها البلاغة العربية بوصفها منهجا أسلوبيا في الدراسة.

2- تجربة عبد السلام المسدي: الأسلوبية بديل ألسني في النقد الأدبي

لم يكن غريبا أن يحرص الناقد العربي الحديث، وتحديدا منذ نهاية سبعينات القرن الماضي، على أخذ التحليل الأسلوبي للنص مأخذ الجد في ممارسته النقدية الشاملة، فكان أن ظهرت بعض الاتجاهات الأسلوبية الحديثة في قراءات عدد من النقاد العرب المحدثين. وهي قراءات ربطت بروز الأسلوبية بالدرس اللساني الغربي انطلاقا من مبدأ ارتباط الناشئ بعلة نشوئه. ويعد عبد السلام المسدي واحدا من النقاد واللسانيين العرب الذين عنوا في وقت مبكر بمشكلات الدرس الأسلوبي أولا، والتحليل الأسلوبي والنقدي ثانيا. كما توقف عند مختلف مستويات البحث اللساني الحديث وتطوره في كتابه (الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب) 1977، الذي تميز بفهمه الحديث للأسلوبية وتجاوزه المنظور التقليدي الذي نستشفه مثلا في تجربة أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب).

حدد المسدي بعض مصطلحات الحقل الأسلوبي في اللسان العربي وأشاعها بين الدارسين العرب المحدثين، ولعل من أهم تلك المصطلحات مصطلح العلم نفسه (الأسلوبية) ومصطلح (الانزياح). ويرى المسدي أن المصطلح الذي استقر بالعربية يعود إلى الدال stylistique يقول: "وقفنا على دال مركب جذره أسلوب style ولاحقته: يّة ique... فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي.. لذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم

الأسلوب"[1]، فمصطلح الأسلوبية هو وليد الثقافة الغربية ونُقل إلى العربية عن طريق الترجمة عبر الجذر اللغوي أسلوب مع إضافة اللاحقة الدالة على العلمية (يّة). ويرى أن الرائد الأول لهذا العلم هو شارل بالي الذي "يرى للخطاب نوعين: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات"[2]. فبعد أن كانت الأسلوبية تهتم بالخطاب بأنواعه، أصبحت تهتم بالخطاب الفني بتتبعها لبصمات الشحن في الخطاب كما يسميه جورج مونان (بالتشويه) الذي يصيب الكلام.

وقد بيّن المسدي نظرة الأسلوبيين إلى الأسلوب من خلال المخاطِب والخطاب والمخاطَب: فمن حيث (المخاطِب)، يقتبس من كتابات علماء الأسلوب: "يقول دي لوفر إن الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز بين عشرين بيتا من الشعر إن كانت لراسين أم لكرناي وأن يميز صفحة من النثر إن كانت لبلزاك أم لستندال"[3]. وكذلك مقولة بيفون الشهيرة: (أما الأسلوب فهو الإنسان عينه). أما من حيث المخاطَب؛ يستدل المسدي بعدة كتابات منها ما أورده ريفاتير "حين يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المستقبِل فيعرفه بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحَمْلُ القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يُعبِّر والأسلوب يُبْرِزُ"[4]. أما من حيث الخطاب فيوضح المسدي ذلك بقوله: "أما تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته فلعله الركن الضارب في مجمع رؤى الحداثة لما يتجذر فيه من ركائز المنظور اللساني، فإذا كان الأسلوب في فرضية المخاطِب صحيفة الانعكاس لأشعة

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، ص 84.

[2] نفسه، ص 40.

[3] نفسه، ص 60.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 83.

الباث فكرا وشخصية، وكان في فرضية المخاطَب رسالة مغلقة على نفسها لا تفُضُّ جدارها إلا يدا من أرسلت إليه، فإنه في فرضية الخطاب موجود في ذاته"[1].

يعدّ المسدي أن الأسلوبية هي أداة من أدوات التحليل والقراءة للخطاب الأدبي لفك شفراته واختراق حواجزه وإزالة تلك الصور والنقوش التي طُليت على جدرانه البلّوري للعبور إلى المعنى والقبض على الدلالة من خلال البث الأدبي باعتباره ظاهرة تُحس وتُدرك جماليتها من خلال تشريح مادتها والغوص في أبعادها اللغوية. ويرى المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) وتحديدا في مقدمة طبعته الثانية الأسلوبية العربية بين المكتسب والمنشود، أن هذا العلم يرتبط باللسانيات. يقول: "فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب"[2]. وانتقد بعض الباحثين العرب الذين يحاولون الربط بشكل غير ممنهج بين الأسلوبية والبلاغة العربية، يقول: "أما أغرب الروابط وأعجبها فهي تلك التي تقوم على يد بعضهم بين الأسلوبية والبلاغة ولاسيما في مجال الممارسة الشارحة، ووجه العجب أن بعض الباحثين العرب ممن رسخت قدمهم في معالجة النصوص ... لا يسلمون معنا أن الأسلوبية ما لم تبتكر متصوراتها النظرية ومقولاتها التصنيفية حتى تتميز كيفا وحجما عن تقسيمات البلاغة وصورها فإنها تنتقض من حيث تريد أن تكون بديلا في عصر البدائل، ذلك أنها تفقد بالضرورة كل علة لوجودها"[3].

---

[1] نفسه، ص 88.

[2] نفسه، (ينظر: مقدمة الطبعة الثانية)، ص 5.

[3] نفسه، ص 6.

وقد حاول المسدي في (الأسلوب والأسلوبية) أن يبسط مشروعا طموحا لوضع التحليل الألسني في موقع متقدم من الفاعلية النقدية العربية. والعنوان الفرعي للكتاب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، له دلالات في هذا الميدان. وعلى الرغم من الطبيعة التعليمية لهذا الكتاب، واحتوائه على معلومات تاريخية، إلا أنه لا يخلو من ملامح منهجية شخصية سيكون لها أثرها اللاحق في تجربة الناقد التطبيقية في مجال النقد الأدبي عموما، والتحليل الأسلوبي بشكل أخص. ومما يستحق الاهتمام هنا أن المسدي لم يحاول التقليل من الفاعلية النقدية لحساب تضخيم دور الفاعلية الأسلوبية، بل فعل العكس تماما وأعطى للأسلوبية حجمها الحقيقي ونفى أن تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا، وعلة ذلك (والقول للمسدي)، أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالتُه. فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللسان عن رسالة الأدب. ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية نفي النقد إلا بعضه، وهو موقف مهم من ألسني وأسلوبي يتوقع منه المرء شيئا من المغالاة لحساب حقل اختصاصه[1].

غير أن التصور الذي قدمه المسدي لا يخلو بدوره من الانتقائية والتوفيقية بين عدد من الاتجاهات الأسلوبية، وعدم التزامه بمنهجية أسلوبية واحدة، سواء أكان ذلك على المستوى النظري أم على المستوى التطبيقي. إذ ينطلق في تحليله وفقا لما يمليه عليه النص، فتارة يتقيد بالتحليل اللساني الصرف، وتارة أخرى يفيد من مستويات التحليل البلاغي التقليدي. وفي بعض الأحيان ينساق إلى بعض مستويات الأسلوبية الإحصائية، فقد دعا إلى الأخذ بكل هذه

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1994، ص 92.

الاتجاهات وعدم إهمال أي منها لأنها تؤدي إلى دراسة شمولية للظاهرة الإبداعية. يقول فاضل ثامر: "ولقد لاحظنا أن الناقد خلال السنوات التالية قد أعاد النظر مرارا في موقفه هذا ولم يلتزم بمنهجية أسلوبية واحدة دائما، وإنما كان ينطلق وفقا لما يمليه عليه النص الذي يحلله، فتارة يتقيد بالتحليل اللساني الصرف، وتارة أخرى يفيد من مستويات التحليل البلاغي التقليدي، وفي بعض الأحيان يلجأ إلى بعض مستويات الأسلوبية الإحصائية مقيما إحصائيات وجداول وقياسات رياضية صارمة. وقد ينساق إلى نوع من التحليل النفسي للكشف عن طبيعة تشكل الملفوظ الشعري، وهو في كل ذلك لا يقتصر دائما على التحليل النصي الداخلي، بل يدعم فحصه ببعض مستويات التحليل الخارجي، فلا يهمل ما يقدمه المرجع التاريخي والثقافي والإيديولوجي من دعم للتحليل الأسلوبي والنقدي"[1].

إن القارئ لعمل المسدي يجد صعوبة في استيعاب بعض الأفكار والمصطلحات، ويرجع ذلك لاهتمامه بالعرض دون التفصيل. كما أن التسلسل التاريخي لا يسعف القارئ في تتبع الأفكار، وهو إذ ينتقل من مرحلة إلى مرحلة بتدرج زمني ملحوظ، يحاول أن يضع القارئ في جو تنظيري، ليهيئه لما سيفيض به من حديث حول مصادرات الأسلوب الثلاث (المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب). وقد اعتمد في تنقلاته التاريخية على كثافة النقل من الكتب الغربية، غير قاصد إلى تذليلها وتبسيط معانيها، فضلا عن كشف المصطحات الغريبة التي لا علاقة لبعضها بلغة النقد من قريب أو بعيد، والتي من مقاصدها إضفاء صفة العلمية على الأسلوبية، وهي مصطلحات تنهل من حقول معرفية متنوعة، ومن أمثلة ذلك:

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، صص 92 – 93.

المصطلح	مقابله باللغة الفرنسية	حقله الدلالي
الاستبطان	l'introspection	علم النفس
البعد	la dimension	العلوم الرياضية
الثقل	la gravité	العلوم الرياضية
الإجهاض	l'avortement	الطب
التحديد	la définition	علم المنطق العام
الحركية	la dynamique	الفيزياء
التشبع	la saturation	الكيمياء
معادلة من الدرجة الثانية	l'équation du second degré	العلوم الرياضية
التماس	la tangente	الهندسة
الإفراز	la décrétion	الطبيعيات فيزيولوجية

وحاول المسدي تطبيق التحليل الأسلوبي على عدد من الدراسات، أبرزها:

- مع الشابي: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي.
- مع المتنبي: بين الأبنية الشعرية والمقومات الشخصانية.

- التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر: نموذج ولد الهدى.

يقول ثامر: "يتضح لنا من منهج الناقد في تحليلاته للشابي والمتنبي أنه كان يراوح عند حدود منهجية غير حداثية كليا، وأنه كان أسير تحليلات ومقاربات نفسانية، وقيمية، أولت المرجعيات الخارجية اهتماما كبيرا وأقامت صرحها على افتراضات قبْلية ومصادرات افتراضية انبنى عليها التحليل الأسلوبي اللاحق، وأن هذا المنهج ظل بعيدا كل البعد عن منهج الاستقراء الذي ينتقل من الجزئيات والتفاصيل الصغيرة إلى العموميات، والذي سيتجلى بمستوى متألق فيما بعد في دراسة المسدي اللاحقة لقصيدة أحمد شوقي"[1]. والتي يمكن أن نعدها تجربة رائدة في حقل التحليل الأسلوبي والنقدي حيث استطاعت أن تتجاوز الكثير من عناصر الضعف والقصور في مقاربات الناقد التطبيقية السابقة.

وأظهر المسدي في هذه الدراسة شخصية الناقد الأسلوبي الحداثي، وكشف عن شعرية القصيدة وبيان دلالة (الانزياحات) الإيقاعية والمعجمية والصرفية والتركيبية في سيرورة الرؤيا الشعرية من خلال اعتماد توليف منهج أسلوبي- نقدي مبتكر، يرسم له الناقد أسسه ومفاهيمه الخاصة "يطلق عليه مصطلح (أسلوبية النماذج) التي تقوم معادلا تطبيقيا بين (أسلوبية الوقائع) و(أسلوبية الظواهر)، فتكون بذلك (أسلوبية النص) مثلما كانت الأخريان (أسلوبية السياق) و(أسلوبية الأثر). وعلى ضوء هذا التأسيس المنهجي الشخصي يشرع الناقد باستقراء أنماط الصوغ الشعري في قصيدة أحمد شوقي (ولد الهدى) عبر ما يسميه بمبدأ التضافر التي تحققت في المفاصل والمضامين وأجريت في القنوات الأدائية ثم تشكلت في البناء التركيبي. ومفهوم التضافر عند المسدي قريب إلى حد ما من مفهوم (النظم) عند الجرجاني، فهو يشير إلى نمط جديد من

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 96.

انتظام البنى المحددة للفعل الإبداعي. تنتظم به العناصر انتظاما مخصوصا يسمح لاستكشافها طبق معايير مختلفة بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل"[1].

ولإبراز مظاهر التضافر في قصيدة (ولد الهدى)، توسل المسدي بعدد من المعادلات المتتالية ذات التشكيل الصوري القائم على علم الجبر، ولهذه المعادلات أهمية عند الباحث بحيث يغدو الواحد منها كالمفتاح الذي لا يتسنى للأسلوبي الولوج إلى مظان النص ومصادره إلا به. مبرزا أن العناصر الداخلة في تركيب الظاهرة الأسلوبية قامت على أربعة أنماط، وقد استنبط من هذه الأنماط مبدأ التضافر الذي تركبت عليه قصيدة (ولد الهدى) بحيث يغدو مفتاح سرها الشعري. وقد قامت الدراسة على معايير استكشافية أربعة (معيار المفاصل)، (معيار المضامين)، (معيار القنوات)، (معيار البنى النحوية). واعتمد في بعضها على الإحصاء كما هو الشأن في (معيار القنوات) بهدف الكشف عن تضافر الضميرين (هو، أنت)، لكنه لم يفصح عن الغرض من ذلك معللا أن "الغاية الأولية في هذا المقام هي إيضاح مبدأ النموذج في حد ذاته بغية الإقناع بفاعليته التعليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعي في هذا السياق المخصوص"[2]. أضف إلى ذلك أن المسدي ترجم هذا المفهوم إلى اللغة الصورية دون أن يحدد لهذه الرموز أي مرجعيات دلالية.

وقد أثارت تجربة المسدي واعتماده على هذا المنظور التحليلي الشخصي العديد من الملاحظات والمآخذ. يقول ثامر: "لكننا نأخذ عليها إسرافها في ابتكار وتوليد العديد من

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 97.

[2] عبد السلام المسدي، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى، مجلة فصول، مج 3، ع 1، 1982، صص 110 – 111.

المصطلحات الأسلوبية والنقدية الجديدة التي تمتلك هنا وللمرة الأولى دلالات اصطلاحية ونقدية جديدة، كما أن الناقد لجأ إلى طريقة تجزيئية في النقد والتحليل والمعاينة من زوايا نظر متباينة أحيانا دون أن نلمس جهدا موازيا لدمج العناصر البنيوية كافة داخل بوتقة رؤيوية موحدة. وتظل هذه المحاولة، على الرغم من كل المآخذ التي قد تسجل عليها، تجربة رائدة ومتقدمة في حقل الأسلوبية العربية الحديثة"[1].

وأشار محمود الربيعي إلى أن تجربة المسدي تشوبها العديد من المزالق، ذلك أن المسدي "لم يتغلغل في طبيعة النسيج الشعري في النص الذي يتناوله في هذا الفصل بمعذرة، وما ذكره في هذا الفصل مردود عليه، بأن المنهج، أي منهج، إذا لم يكشف عن نفسه كاملا، وواضحا، وجسورا، ومتوهجا، فقد قصّر في واجبه نحو نفسه ونحو القارئ"[2]. ويضيف الربيعي منتقدا توظيف المسدي للرموز الجبرية طريقا إلى إضاءة النص الأدبي متسائلا حول إمكانية هذه الرموز في أن تكون مبلغ الإبداع أو من بدائع التضافر، قائلا: "ما الذي أقر به هنا إلى ذهن القارئ بالرموز الجبرية؟ ولمن أقرب؟ إننا لا نريد أن نجعل من النقد الأدبي رموزا حسابية، وإنما نريد أن نجعل منه علما لإضاءة الرموز اللغوية وإلا فسيصبح (مضنونا به على غير أهله)، ويصبح ترفا ذهنيا لا يحتمل، وكلمات (التفاصل) و(التداخل) و(التراكب) و(التضافر) التي يستخدمها المؤلف ليست بكاشفة – في حد ذاتها – عن شيء، فما الذي يمكن أن تكشف عنه الرموز الجبرية؟ ولو أنصف المؤلف لاستبدل بها على الفور التحليل اللغوي الكاشف"[3].

---

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 98.

[2] محمود الربيعي، عرض لكتاب: النقد والحداثة مع دليل بيليوجرافي، مجلة فصول، مج 5، ع 1، 1984، ص 232.

[3] محمود الربيعي، عرض لكتاب: النقد والحداثة مع دليل بيليوجرافي، ص 231.

خــاتمة:

لم تخل تجربتا كل من شكري عياد وعبد السلام المسدي من ثغرات ونواقص. فقد اتسمتا بكونهما جنحتا نحو التوفيقية والانتقائية، فقد عمل شكري عياد على قراءة التراث لتعزيز وجهة نظر حداثية محددة، وكان هدف العودة إلى الماضي مرهون بتحقيق شرعية الحاضر وليس شرعية الماضي. فقد اجتهد محاولا بصم دراسته الأسلوبية ببصمته الخاصة، محاولا تأصيل أسلوبية عربية حديثة وفق المنجز من الدرس الأسلوبي الغربي الحديث، وذلك عن طريق عقد أواصر القربى بين الدرس الغربي الأسلوبي والدرس العربي، وهي محاولة تعترضها العديد من الإشكالات أبرزها (الاستلاب) الذي انتهى إلى خلط مؤسف بين المعطيين الوريث والجديد.

وإذا كان شكري قد انطلق من التراث اللغوي والبلاغي في تأكيد دعائم الأسلوبية، فإن عبد السلام المسدي يعدّ الأسلوبية علما ارتبط ظهوره بتطور الدرس اللساني الحديث. وقد اعتمد في جل تحليلاته على (أسلوبية النماذج)، وهو توليف شخصي لعدد من المناهج الأسلوبية والنقدية، وهذا يُظهر عودته إلى المراجع الغربية آخذا منها بشكل توفيقي، كما يتضح أيضا أثناء اعتماده، مثلا، الإحصاء الأسلوبي الرياضي الصارم الذي يتنافى وتلقائية الإبداع الشعرية، دون الالتزام بالمنهج الذي يلجأ إليه معظم النقاد الأسلوبيين في مجال الأسلوبية الإحصائية والمتمثل في إعطاء كفة الأرجحية لظاهرة أو محصول ما على أساس التراكم الكمي، على غرار ما فعله جاكبسون وشتراوس في قصيدة (القطط).

وبعد كل ما تقدم، يمكن أن نخلص إلى القول إن كل من تجربة شكري عياد عبد السلام المسدي تعد من التجارب المهمة والمتطورة، والتي تومئ إلى إمكانية الانفتاح مستقبلا على آفاق متجددة في مجال معاينة النص الأدبي أسلوبيا ونقديا، على الرغم من بعض

الإشكالات والمفارقات التي شابت هاتين التجربتين والتي لا تنقص من عملهما بقدر ما تدعو إلى مزيد من البحث والنظر.

لائحة المصادر والمراجع:

- تامر، فاضل، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1994.

- حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع 272، غشت 2001.

- الذهبي، عز الدين، الأسلوب بين اللغة والنص، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط 1، 2005.

- الربيعي، محمود، عرض لكتاب: النقد والحداثة مع دليل بيليوجرافي، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، 1984.

- صولة، عبد الله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 5، ع 1، 1984.

- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

- عياد، شكري، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة أنترناشينال، القاهرة، 1988.

- عياد، شكري، صيغة التفضيل في شعر المتنبي، مجلة الآداب، بيروت، س 25، ع 11، 1977.

- عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982.

- فضل، صلاح، علم الأسلوب، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1985.

- ابن قتيبة، الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط 2، 1973.

- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3.

- المسدي، عبد السلام، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى، مجلة فصول، مج 3، ع 1، 1982.

- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1993.

- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج 5، ع 1، أكتوبر، 1984.

- Charles Bally, Traité de Stylistique Française, volume 1, Genève – Paris, 3 ème édition, 1951,

تجربة الاستقبال وإشكالية الوعي النقدي:

بين رهان المنهج ورهان الثقافة

• د. محمد قراش

جامعة الشهيد زيان عاشور بالجلفة، الجزائر

الملخص:

لا يمكن أن نبحث مسألة المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث خارج **حدود الشرط الإجباري لاستقبال النظرية الغربية** في مختلف حقولها، فمنذ عصر النهضة أخذت الثقافة العربية في التشكل عبر عملية التفاعل مع المنجز الحضاري والمنهجي الغربي غير أن هذا التفاعل، وبحكم التعارضات الصميمة للتاريخ والثقافة، لم يحدث في ضوء تلاق سلس وشفاف إنما أتخذ أشكالا متباينة من الاندفاع والتوتر تعكس فاعلية الحاجات الملحة في البحث عن المنهج من جهة وجدل العلاقة بين الأنا والآخر على المستوى الثقافي من جهة ثانية، ولذلك كانت تجارب الاستقبال التي خاضها النقاد العرب وجسدوها ضمن خطابهم النقدي مسكونة **برهانين متعارضين: رهان المنهج ورهان الثقافة** ، إذ كان البحث عن المنهج ينهض على منطق التحديث والجدارة العلمية والمواكبة المعرفية للنموذج الغربي بينما ضل الهاجس الثقافي يتولد من درجة الوعي النقدي لدى هذا الناقد أو ذاك– بل لدى هذا الجيل أو ذاك – بحدود التعارض التي تطرحها الخصوصية الثقافية العربية بإزاء ذلك النموذج .

لم يكن النموذج الغربي كما تم تلقيه في السياق الثقافي العربي مجرد منهج ، أي منظومة اجراءات، بل كان يسحب ضمنه وخلفة نسقا ثقافيا معبئا بالأصول الفلسفية والغايات الايديولوجية والخلفيات التاريخية فضلا عن علاقته التفاعلية التأسيسية بالنص الأدبي الغربي في خصائصه وأجناسه مما يثير اشكالية الملائمة مع النص العربي نفسه في حدود شعريته المتوارثة فضلا عن أن المنهج بزخمه المعرفي لم يكن منفصلا عن سطوة المدنية الغربية التي ضلت تتوسع عبر أدوات متعددة مادية ،سياسية، وإيديولوجية ولذلك ظهر جليا أن حسم قضية المنهج رفضا أو تأييدا على مدار الخطاب النقدي العربي يتوقف باستمرار على الموقف من قضية الهوية الثقافية بإزاء الآخر الغربي .

تبدو إشكالية **الوعي النقدي سواء بالشرط المنهجي أم برهان الهوية الثقافية** التي انعكست في تجارب الاستقبال بأوجه مختلفة إحدى القضايا التي ينبغي أن تطالها المراجعات التقييمية للخطاب النقدي العربي الحديث، إنها اشكالية تخترق مسار التحول في النقد العربي الحديث منذ عصر النهضة، في اللحظة التي فجر فيها المرحوم طه حسين سؤاله المستفز فيما اعتبره المسألة الأكثر خطرا:" **أن نعرف أمصر من الشرق أم من الغرب**.."[1] وكان جوابه ،في تلك المرحلة المبكرة، أكثر استفزازا حاسما باتجاه النموذج الغربي لأن الأخذ بأسباب الحضارة يقتضي وفقا للارتكاس الذي فرضته لحظة الاستقبال على وعيه النقدي[2].

ولكن تيارا واسعا في النقد العربي اعتبر جواب طه حسين نفسه خديعة كبرى لقضية الهوية الثقافية العربية ضلت اصداؤها تردد في سياق الجدل المتصاعد على مسألة الهوية الثقافية المتصدعة على وقع الانخراط في المرجعيات النقدية المستعارة من الغرب ولا عجب أن نصادف

[1] – طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، ط2، درا المعارف، القاهرة، 1996 ص: 18

[2] – نفسه، ص : 39

ضمن تجربة الاستقبال، التي لم تنجز حلا شاملا مبدعا، من يصدح معترضا متسائلا **(من أنا؟)** مجيبا برفضه القاطع لأن يظل" **علامة ثقافية هائمة...تسبح حسبما يقذفها التيار ويطلب منها أن تسافر في نهاية المطاف فوق شاطئ سوسير وشتراوس وياكبسون وبارت ودريدا...**"[1].

عندما نقارب **الخطاب النقدي بوصفه استراتيجيات فعل أو تكيف أو مواجهة** أو امتثال، **وليس محتوى معرفيا إجرائيا فحسب** تبرز إشكالية الوعي النقدي المتردد بين البحث عن المنهج وتجريب النظرية الغربية وبين الالتزام بتحيزات الهوية الثقافية باعتبارها القضية المركزية التي رسمت **أبرز ملامح و تعارضات الخطاب النقدي** العربي الحديث حيث يمكن مبدئيا اتخاذها في **النص النهائي للمداخلة المقترحة:**

- الهوية الثقافية واستقبال النظرية الغربية: سياقات الصدمة الحضارية
- الوعي النقدي وإجبارية استقبال: رهان التحديث وإيديولوجيا النموذج الغربي
- الوعي النقدي واستعادة التراث: هاجس الهوية وإيديولوجيا التأصيل

أولا: الهوية الثقافية واستقبال النظرية الغربية: سياقات الصدمة الحضارية

ترادف الثقافة أو تتماثل مع حقيقة الانسان نفسه إذ يتميز بوصفه " كائنا ثقافيا...استطاع أن يغادر حقل الأفعال الغرائزية متجاوزا لحظة الطبيعة ...إلى الثقافة التي تعطي

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة ، ط1 ، المجلس الوطني الثقافة و الفنون والآداب ، الكويت 2001 ، ص : 16

معنى لكل شيء"[1] ولكن ذلك البعد الإنساني العام في حقيقة الثقافة لا ينفك عن مسار التعدد في إنتاج المعنى حيث تتعد سياقات الأمكنة والأزمنة التي تحتضن الإنسان في سيرورة وجوده التاريخي، فإذا كان "الانسان كائنا يتشبث بشبكة المعاني التي نسجها بنفسه كما يقول ماكس فيبر" [2] فإن ذلك "التمسك يولد الانحياز لما يصنعه من معان وطرق تفكير وهو ما يدفعه إلى منحها صفة السمو والقدسية.."[3] وبقدر ما تنبثق الثقافة بوصفها فعلا إنسانيا جوهريا بقدر ما تتعدد وتتغاير بوصفها خصوصيات وهويات تاريخية لمن انتجها أو من أنتجته من الجماعات الانسانية .

هكذا تمتلك كل هوية ثقافية سرديتها التاريخية — حكاية الثقافة عن نفسها – التي تصوغ مبادئها ومشتركاتها وأهدافها وتحرص على صيانة خصوصيتها وتمايزها عن الهويات الأخرى ولذلك ينتهي الاختلاف بين الثقافات الانسانية إلى معترك الصراع في مسار العلاقة التاريخية العامة وقد يأخذ منحى تلك العلاقة في لحظات تاريخية معينة أو في مستويات من الممارسات المعرفية طابعا حواريا تفاعليا ولكن حتى لحظات الحوار تكون غالبا مؤطرة بأنماط من الهيمنة أو الغلبة الثقافية الظاهرة أو المتخفية. ومن هنا لا تنفك الخصوصية الثقافية عن الارتباط بنحو مباشر أو غير مباشر بأدوات المعرفة وحصائلها التي يتم إنتاجها وتداولها داخل تلك الثقافة حيث لا يمكن الفصل نهائيا بين الاستراتيجيات الثقافية التي تجسد هوية واحدة وبين الأبنية المعرفية والحقول المنهجية التي تنبثق من معالم تلك الهوية الثقافية حتى وإن بدت علاقة الارتباط اكثر تجليا في مجال المعرفة الانسانية منها في مجال العلوم الطبيعية التي تتصل بمعطيات العالم

[1] – عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الهوية: جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، ط1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت 2017، ص 09

[2] – نفسه، ص 09

[3] – نفسه

الخارجي المحسوس حيث يمكن أن تسقط أو تتراجع إلى حدود دنيا فاعلية الذات الفردية أو الجماعية ومن هنا ينبثق السؤال المركزي الملح عن علاقة الثقافة بالمعرفة في جدل لا ينتهي إلا ليبدأ من جديد.

إذا كانت الهوية الثقافية تؤطر بخصوصيتها أنماط المعارف والمناهج المنبثقة في ضوئها فإن أي ممارسة معرفية تستهدف تطوير المنهج أو تعديل أجزاء في حقل النظرية القائمة داخل ثقافة معينة يقود آليا إلى الاصطدام بمحددات تلك الثقافة وخصوصيتها الناجزة فلا عجب أن نرى إذا كل مسارات التحول المعرفي أو المنهجي وهي تنبثق من قلب جدل صاخب وصراع ثقافي محتدم قد يأخذ طابعا دينيا أو فلسفيا أو اجتماعيا ولكنه لا ينفك يعبر عن نفسه في كل منعطف حاسم ينكشف عبره ذلك النفي- أو التوتر - الذي تمارسه الثقافة في وجه أشكال المعرفة الغريبة عنها، وربما تكون أشد مراحل التحول هي تلك التي تتواجه فيها ثقافتان على صعيد واحد لحظة هزيمة الثقافة المستقبلة وانتصار الثقافة الوافدة كما حدث ويحدث بين الثقافة العربية الإسلامية وبين الثقافة الغربية منذ لحظة الصدام الأول التي اصطلح عليها بعصر النهضة مع نهاية القرن الثامن عشر.

كانت لحظة الاستقبال الأخيرة محكومة — في العمق— بروح الهزيمة التاريخية أو بإحساس الصدمة الحضارية إذا راعينا الوجه الآخر للمنجز الغربي الذي ألقى بثقله أمام أبصار العقل والوجدان العربيين بعد أن انقشع غبار المعركة وهدأت أصوات القذائف واستقام الفارق الحضاري المادي عظيما مؤكدا وبدت المسافة شاسعة بين سياق ثقافي يئن تحت وطأة الهزيمة وبين طلائع ثقافة زاحفة منتصرة. لم يكن الانبهار في لحظتها الأولى متعلقا بنظرية معرفية مجردة نقدية أو فلسفية أو دينية فقد كان ذلك يتطلب فترة من الزمن الذي يقتضيه شروط الاطلاع والتدبر ولكنه كان انبهارا بالمنجز الحضاري المادي الذي شهدت به آلة القوة العسكرية

والتنظيمية الخارقة التي انكشفت من أمامها عدة القرون الوسطى المتهالكة فتحقق ما يشبه الإجماع "في الخطاب العربي المعاصر على توصيف لحظة احتكاك العالم العربي بالغرب بأنها كانت بمثابة صدمة وقد تتعدد في الخطاب العربي المعاصر أوصاف هذه الصدمة فهي تارة الصدمة الاستعمارية أو الكولونيالية ...وتارة ثالثة الصدمة الحضارية أو صدمة الحداثة ولكن مهما تعددت الأوصاف إن الموصوف يبقى واحدا فالصدمة هي اليوم واحد من المفاهيم المحورية التي تحكم وعي الوعي العربي لذاته..."[1]

سيتحول انبهار الصدمة الكولونيالية لاحقا الى شعور مستدام لدى فئات مجتمعية غير قليلة ستكتسب فيما بعد وعبر التوصيف الغربي ذاته مسمى النخب – أو الأنتلجسيا – في ظل الهيمنة الغربية التي استكملت سيطرتها على مقدرات المجتمعات العربية سياسيا وتعليميا وثقافيا دون أن نتجاهل هنا أشكال المقاومة السياسية والثقافية التي برزت في وجه الهيمنة الغربية ولكننا نضع مجال الرؤيا أمام معطى الانبهار والإحساس بالهزيمة لنشخص الآثار الفاعلة الحاسمة في لحظة الاستقبال الناتجة عن فعل الصدمة نتيجة تصادم حركتين ثقافيتين حيث كانت "العطالة التي آلت إلى حركة... هي التي عمدت في الفكر العربي الحديث وفي الخطاب العربي المعاصر باسم النهضة..."[2]. وإذا كان الجابري قد اعتبر أن حركة النهضة العربية "كانت أساسا ومنذ البداية وليدة الصدمة مع قوة خارجية ومهددة، قوة الغرب وتوسع الرأسمالي "[3] حيث يمكن اعتبارها بهذا المعنى يقظة حقيقية وفعلا إيجابيا نتيجة استشعار الخطر الداهم، فإن غيره قد نظر

---

[1] – جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث التحليل النفسي لعصاب جماعي، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، القاهرة 1991، ص :17

[2] – السابق، ص 17

[3] – الجابري (محمد عابد)، التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت 1987، ص:41

إلى الأثر الخفي الارتكاسي الذي يحتمل حدوثه نتيجة الصدمة على مستوى الوعي الجماعي من تحول التنبيه الصاعق المولد للانبهار إلى "مفعول تنويمي تخديري وذلك طردا مع تحول الصدمة الى كدمة أو رضة..."[1]

ربما يكون مفعول التنويم أو التخدير على حسب منظور جورج طرابيشي وفقا لتحليله النفسي متصلا بطول فترة الحاضنة الكولونيالية التي هيمنت على المجتمع العربي مشرقا ومغربا أكثر من قرن من الزمن وصاغت في ظل أشكال الممارسات الاستعمارية المبيتة والمنظمة وعبر أدوات السيطرة والقوة المختلفة أبنية الحياة السياسية والإدارية والتعليمية بل خططت، من خلال استهداف ممنهج لمقومات الدين واللغة والتاريخ، إلى تحويل هوية تلك المجتمعات تحضيرا إلى ادماجها نهائيا بكياناتها السياسية حيث كان الإدماج سياسة كولونيالية رسمية معتمدة تمكنت فعلا من استدراج أو تشكيل نخب وتيارات سياسية معينة داخل المجتمع العربي نفسه انخرطت ضمن مشروع الاندماج علنا وتحولت الى حواضن ثقافية واجتماعية لإدامة الوجود الكولونيالي واتخذ نشاطها طابعا مقاوما أو رافضا لمبدأ التحرر الوطني الذي تمكن لاحقا من قيادة المواجهة مع الاستعمار، على أن التيار الاندماجي تمكن عبر اشكال التحور التي فرضها عليه معركة التحرير من الاندساس داخل منظومة السلطة الناشئة بعد الاستقلال خاصة ضمن الأدوار الثقافية والأدبية والإدارية.

نسوق هذا التحليل لاستظهار الاختراقات الاجتماعية والثقافية التي تمكن المشروع الكولونيالي من إحداثها داخل البنيات الاجتماعية الأصلية والتي تتجاوز الأثر السياسي والعسكري المباشر لأنها اختراقات نفذت مخططها على مستوى حركية الوعي نفسه وليس على مستوى السطح المادي التاريخي الذي يمكن تحييده بأفعال المقاومة المباشرة. لقد اصبحت تلك

[1] – جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، ص 17

النخب الناشئة عبر التأهيل الكولونيالي لسياسة الإدماج تجد بحق وعيا كولونياليا واضحا يدعو صراحة إلى الاندماج في سيادة الدولة المستعمرة وهويتها الثقافية تحت عنوان المساواة والأخوة والمواطنة ويجتهد في نفي الاستحقاق التاريخي والحضاري لاستقلال المجتمعات العربية. وإذا كان الاستعداد للاندماج السياسي مع الوجود الاستعماري لدى هذا التيار النخبوي يشكل السقف الأعلى لما حققه اختراق السياسة الكولونيالية في هيمنتها على الواقع السوسيو- ثقافي العربي فإن القبول بالنموذج الثقافي الغربي والتبشير له مع الإيمان بفكرة الاستقلال – خاصة بعد أن تحولت واقعا- قد شكل التيار الأوسع لما سيعرف بمشروع الحداثة العربية.

يمتد تيار الوعي العربي الحاصل من أثر الصدمة الحضارية والتأهيل الكولونيالي في خط ارتكاسي نفسيا وثقافيا يستسلم في حده الأعلى لمشروع الاندماج مع كيان الدولة الغازية ويتبنى في حده الأدنى و بشكل استلابي الأنموذج الغربي في الحياة وفي الثقافة على حد سواء، ولم يكن الاستقبال في هذه الحالة ضمن السياق العربي الخاضع للهيمنة الكولونيالية يمتلك عناصر فاعلة للتحكم والتمييز أو الاختيار بل كان انخراطا استلابيا خلص بعض الباحثين إلى تحليله بوصفه وضعا مرضيا في مستوى الذات الفردية والجماعية، تمخض عن تلقي الصدمات والهزائم المدمرة في مدى أكثر من نصف قرن كان آخرها هزيمة حزيران سنة 1967حين دوى القصف مرة ثانية، "قصف الطائرات الإسرائيلية التي أذاقت العرب... مرارة الهزيمة بدا معها حلوا طعم جميع الهزائم التي مني بها الوطن العربي قطرا قطرا وإقليما إقليما في مواجهة المستعمر الغربي..."[1]. وكانت هذه الهزيمة الأخيرة قد فعلت فعلها المدمر بعد أن تمكن كيان غاصب صغير من إلحاق هزيمة ساحقة بالدول العربية مجتمعة غرزت إحساسا مأساويا وجرحا غائرا في الذات العربية تولدت عنه تلك التسمية المتفجعة بحرب النكبة وانعكس أثره البالغ، على وجدان الجماعة فيما

[1] – السابق، ص 19

يشبه الرضة النفسية – وليست صدمة فحسب –وتمخض عن "عصاب جماعي تظاهرت أولى أعراضه – ولا تزال – في شكل وعي مدمر أو ملغى في أوساط عين الشريحة الاجتماعية المتخصصة في إنتاج الوعي أي الأنتلجسيا"[1].

لم تكن أعراض العصاب – إذا سلمنا جدلا بملاءمة المصطلح – الذي أصاب النخب العربية الناشئة في ظل الهيمنة الغربية في الفترة الكولونيالية أو المتأثرة بهزيمة حزيران تحمل اتجاها واحدا، ذلك أن عصاب الوعي يتصل في الظاهر برد فعل فكري يعبر عن نفسه عبر ممارسات نظرية معينة ويتخذ أشكالا واعية ومنظمة من التأمل والكتابة تبرر ذاتها على هذا النحو أو ذاك عبر استراتيجيات خطابية متعددة. فعصاب الوعي يمكن فهمه في حدود أوسع من الدلالة المباشرة للمرض لأنه يتعلق في الواقع بتناقضات الموقف الفكري – العاطفي للأنا إزاء الآخر التي تنتهي إلى صياغة خطابات بعيدة عن الانسجام باتجاه أهدافها الذاتية المفترضة كما باتجاه وضعها التاريخي باعتبارها موقفا فكريا إيجابيا يستهدف وعيا فعليا أو ممكنا في مسار الجماعة ذلك أن مفهوم الوعي نفسه بوصفه دالا على تجربة ذاتية وجماعية قوامها الرؤية المتبصرة بإشكاليات الواقع ومقتضيات حلولها يستدعي إجباريا موقفا منسجما موضوعيا ومستقلا. وربما كان تعارضات الوعي النهضوي منبثقة من مواجهته الإجبارية مع الآخر الغربي الذي حمل بالنسبة إليه طبيعة مزدوجة تاريخيا وثقافيا بوصفه "العدو والنموذج في الوقت نفسه"[2]، مما جعله وعيا مزدوجا في علاقته إزاء "الماضي والحاضر... تداخل فيه ميكانيزيم النهضة... مع ميكانيزم الدفاع الذي قوامه الاحتماء بالماضي..."[3].

---

[1] – نفسه.

[2] – الجابري (محمد عابد)، التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)، ص 41

[3] – نفسه

ربما كان مسلك الرجوع إلى التراث والاحتماء به لدى قسم من تيارات الوعي العربي المعاصر تحت وقع الهزائم المتتالية في مناحيها الفكرية والنقدية مجسدا لإحدى أعراض العصاب الفكري المتمثلة في موقف النكوص الذي يشكل في وجهه الآخر وعلى مستوى حركية الوعي هروبا فعليا من ساحة المواجهة الثقافية والتاريخية القائمة حيث يقارب "التراث لا مقابلة المواجهة المتكافئة الطرفين بل مقابلة اللائذ بأصل يحتمي به... فننكفئ على أعقابنا عائدين إلى ما يبدو شبيها بالرحم في نوع من الآلية الدفاعية التي تنفي سلب الحاضر بإيجاب الماضي ..."[1]. حين استشعر الوجدان العربي الهزيمة الساحقة عسكريا واستشعر العجز عن المواجهة الناجزة الفعلية المباشرة انخرط إجباريا في حركة نكوصية إلى التماهي برمزية القوة والمنعة التي يجسدها التراث فكان فعل النكوص هذا يجد مبرره الثقافي وربما الفلسفي لدى بعض الباحثين في ضرورة ما يقدمه التراث من حصانة تاريخية لا بديل عنها لاستمرارية الوعي العربي بذاته وبهويته ذلك أن التراث يشكل في ظل هذه الرؤية – بالنسبة إلى برهان غليون– "ثقلا يمنع الجماعة من التحول إلى ورقة في مهب الريح والجريان وراء كل بدعة وصرعة ... ويسلحها بقوة عطالة ضرورية... ويشكل بالضرورة قيدا على النخبة العليا التي يمكن أن تنجح مع غياب أي مقاومة ثقافية محلية إلى الاندماج في الحضارة الصاعدة واستخدام آلياتها وأدواتها لتقوية سلطتها.. وتزداد أهمية التراث للوجود العربي كلما تعرض البنيان السياسي والاقتصادي إلى الهزات والانقلابات العنيفة فيلعب فيه دور المرساة ..."[2].

اندفع الوعي النقدي العربي لتثبيت منزعه النكوصي في الاحتماء بالتراث والاحتفاء بمنجزه الفكري والأدبي وإعلاء صورته الحضارية في مواجهة الثقافة الغربية وإقحام إسهاماته

[1] – جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994، ص 19

[2] – نفسه، ص: 32

المعرفية والمنهجية داخل الفضاء المعرفي المعاصر ومضاهاتها بمختلف أطوار النظرية الغربية في الأدب والفكر والنقد والبلاغة واللسانيات حتى بدت استعادة التراث أدخل في ممارسة سلوك التحدي والمغالبة النفسية تجاه الخصم الحداثي الذي يوسع هيمنته الثقافية في كل اتجاه. انتقل التراث من كونه رصيدا ثقافيا ومصدر الإلهام بالنسبة إلى وعينا النقدي المعاصر إلى مستوى المعتقد المركزي الذي يشكل بذاته وبالنسبة إلينا المرجع والقضية والاستدلال في الآن نفسه، وفي خضم الاندفاع نحو المعتقد التراثي استبعدت المسافة التاريخية الحضارية بين الماضي والحاضر حتى صار بالإمكان تركيب كل نظرية حديثة على موقع تراثي معرفي قديم من خلال عملية إسقاط مكشوفة مرة وملتبسة مرات أخرى دون مراعاة ما في ذلك من المغالطة التاريخية وفي ضوء المقاربة النفسية التي اختارها بعض الباحثين تحول "التراث في الخطاب العربي المعاصر... إلى خشبة مسرح لتمثيل مختلف الضروب الممكن تخيلها من تلك المسرحية الطفلية... التي كان فرويد أسماها بالرواية العائلية للأوديبي الصغير... وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار الدور الرئيسي الموكل الى التراث بصفته أبا رمزيا فلا غرو أن تكون الرواية العائلية الأكثر تداولا في الخطاب العربي المعاصر هي رواية التراث باعتباره سنو الآباء وأخلاقهم وتقاليدهم..."[1].

ومهما كانت المبررات الثقافية التي يقدمها المنحى النكوصي باتجاه التراث في الوعي النقدي العربي والتي لا تخلو من مشروعية الأسس الفلسفية والنقدية فإن النتيجة الظاهرة والحاسمة في حركية ذلك الوعي تؤشر على عجزه البين في النهوض المستقل بذاته كوعي للحظته التاريخية الحاسمة والمتميزة فسواء في علاقته بالتراث أم في علاقته بالحداثة الغربية ظل ذلك الوعي مستسلما لرؤية ضبابية مرتعشة منخرطا، فكريا ونقديا وأدبيا، في مسارات متعارضة ظاهريا بين الحداثة، والتقليد ولكنها ترتد جميعا إلى آلية سيكولوجية واحدة بوصفها دفاعات ضد آثار الصدمة

[1] - نفسه، ص:34

التاريخية التي فرضها سياق الاصطدام التاريخي بالغرب الكولونيالي وليس غريبا أن نرى في أعراض ذلك الوعي العربي من يذهب إلى حد "التشكيك في شرعية عصر النهضة وإلى الطعن في مبدئه الفلسفي بالذات وصولا إلى حد الدفاع عما اصطلح النهضويون على تسميته بعصر الانحطاط..."[1].

ثانيا: الوعي النقدي وإجبارية الاستقبال: رهان التحديث وإيديولوجيا النموذج الغربي

شكل السياق الكولونيالي إطارا بنيويا قسريا لاستقبال النظرية الغربية فعبر الصدمة التاريخية والهيمنة السياسية والهزائم العسكرية ترسخ الموقف النفسي – الثقافي مندفعا نحو ثقافة الآخر بعامل الانبهار أو لائذا بتراث الأجداد نكوصا باتجاه مرتكزات الأنا الحضارية. وهكذا فإن الوعي النقدي بالنظرية الغربية وبخلفياتها الثقافية ضل مشدودا لإكراهات الوضعية التاريخية الحاسمة وكانت تلك الإكراهات في خلاصتها النهائية تفرض إجبارية حاسمة في استقبال المنهج النقدي الغربي الذي سيتحدد مسار انبثاقه في السياق العربي باستعارات متتالية للمرجعيات النقدية الغربية دون أن يكون هناك مواكبة زمنية بين السياقين الغربي والعربي لأن عملية توظيف المنهج الغربي تتموقع دائما خلف المنجز الغربي وتحتضن ما يكون قد تجاوزه فعليا فقد أفضت إجبارية الاستقبال إلى تعارض أنساق الثقافة العربية وانتهى بها الأمر إلى أن "أصبحت ثقافة مطابقة وليس ثقافة اختلاف فهي في جملة ممارساتها العامة واتجاهاتها الرئيسية تهتدي بمرجعيات متصلة بظروف تاريخية مختلفة عن ظروفها. فمرة تتطابق مع مرجعيات ثقافية أفرزتها منظومات

[1] – نفسه، ص 41 – 42

حضارية لها شروطها الخاصة، ومرة تتطابق مع مرجعيات ذاتية تجريدية متصلة بنموذج فكري قديم... فتندرج الثقافة في علاقة ملتبسة يشوبها الإغواء الإيديولوجي مع الآخر والماضي بحيث أصبح حضورهما استعارة جردت من شروطها التاريخية ووظفت في سياقات مختلفة ...."[1].

لا بد أن نتوقف عند قضية ملحة في تشكل وضع الاستقبال تتعلق بالأطر التي تم من خلالها توطين النظرية، لأن تلك الأطر جميعها كانت منبثقة من الحاضنة الثقافية الغربية ففضلا عن الشرط العام للهيمنة الكولونيالية كانت النظم التعليمية التي فرضها الغرب أو هيأ لها في البلاد العربية أسلوبا ومحتوى وبعثات علمية وأدبية إلى أوروبا تنجز بشكل مباشر وفعال توطين النظرية الغربية خاصة في وسط الفئات الاجتماعية التي التحقت سريعا بالتعليم الحديث ولذلك كان الدرس الغربي الجديد في النظرية الأدبية النقدية يؤسس تلقائيا لميلاد المنهج ابتداء من تجربة الرواد من المفكرين والنقاد العربي الذين احتضنتهم تجربة التعليم التي افتتحها أساتذة الاستشراق بأنفسهم داخل الجامعات الناشئة. وقد روى طه حسن نفسه معالم تلك التجربة عند التحاقه بالجامعة المصرية مقارنا إياها بما تعلمه من أستاذه المرصفي حيث يقول :"أنشئ قسم الآداب في الجامعة ودعي اليها جلة الاساتذة من المستشرقين في ايطاليا وفرنسا وألمانيا، وانتسب لهذا القسم فأخذت اسمع الدروس فيه فإذا ألوان من الدروس لم أعرفها من قبل، وإذا فنون من النقد لم تكن لي بها عهدا وإذا دارس الأدب لنفسه ينبغي أن يدرس جيده ورديئه ومن يتقن غثه وسمينه على السواء من غير تفاوت ولا تفريق، وإذا الباحث عن تاريخ الآداب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب بل لا بد له أن يلم بعلوم الفلسفة والدين، ولا بد له أن يدرس التاريخ وتقويم البلدان... لا بد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار... فلم يبق من هذه الآثار الحسان التي

[1] – عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون 2010، ص 09

تركها الأستاذ المرصفي في تلك النفس الناشئة إلا دقة النقد اللفظي والحرص على إيثار الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب..."[1].

يكشف هذا النص عن الوعي بالفرق المنهجي في تلك اللحظة المبكرة فضلا عن الإحساس بجدارة المنهج الغربي وجدته وتنوع مصادر دراسته وآلياته التي تضاءلت في مقابلها طرق المنهج التقليدي الذي كان مرتهنا تحديدا بالدرس اللغوي البلاغي على وجده التحديد. ومن هنا كان ذلك الوعي بالفارق المنهجي معيارا للتمييز مبكرا بين القديم والحديث حيث راح طه حسين يضع علامات فارقة ويضغط ربما بقدر من الإثارة العاطفية والدعاية للمزايا اللامعة للدرس النقدي الاستشراقي الجديد منطلقا من تجربته الفعلية في دراسة المنهجين: "كره الي المنهج القديم أبا العلاء وأزال المنهج الجديد من نفسي هذا الكره ووقفني من بعض الشعراء المحدثين والمتقدمين موقف الرجل الحر لا يستهويه حب ولا يصرفه بغض وإنما المجيد والمسيء عهده سواء في الخوض لقوانين البحث..."[2]. ورغم انحيازه لمنهج الدراسة الحديثة، فقد كان على وعي تام بحدود الاختلاف التي يثيرها ذلك المنهج غير أن اصراره على جدارة ذلك المنهج دفعه إلى تأسيس التفرقة رسميا بين فئتين متعارضتين نظريا ومنهجيا فبين طائفة ترفض المنهج الجديد وبين طائفة ترتضيه ميز طه حسين الطائفة الثانية باستحقاقها عنوان النهضة والتجديد فإن "هذا البحث وإن أسخط قوما وشق على آخرين **فسيرضي هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وذخر الأدب الجديد**"[3].

[1] – طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة 2012، ص: 10 – 11

[2] – نفسه، ص: 13

3 – طه حسين، في الشعر الجاهلي، ط2، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس1998، ص: 13

مع أن طائفة المستنيرين قليلة حينئذ باعتراف الباحث إلا أنها جديرة بالاختيار نظرا لارتباطها بمشروع النهضة الحديثة على أسس النظرية الغربية التي ستتحول من الآن إلى مرجعية نقد حاسمة نقبل من خلال قواعدها أو نرفض ما تحمله إلينا علومنا القديمة. ومن هنا تعين وفقا لشرائط الدرس المنهجي الجديد الذي يتأطر بمنظور الاستشراق الغربي وقواعده المنهجية التي كانت حينها تستوفي سقف التحيين العلمي والمعرفي "أن نضع علم المتقدمين كله موضع بحث **لقد نسيت، فلست أريد أن نقول البحث وإنما أريد أن نقول الشك**..."[1]. وربما كانت هذه اللحظة مفعمة بالحماس لقربها من الصدمة وخضوعها لموقف الانبهار الأول بمنجز الدرس الاستشراقي تحديدا وهو يفتتح بين يدي الباحثين والدارسين طرقا غير مألوفة واسئلة مستفزة مغرية عن التاريخ والدين والأدب خاصة، ولذلك كانت تميل إلى رفع دلالة التمييز بين المنهج القديم والمنهج الجديد إذ تضعه في عداد الفرق بين الإيمان والشك ولا تستبعد التوقع الأخطر بإمكانية زوال العلم القديم كلية لعدم كفاية قواعدها أو عدم ملاءمتها عند تطبيق شرائط المنهج الجديد وقواعده [2].

ظل الوعي النقدي الذي دشنه طه حسين في ضوء موقفه من التراث ومن الثقافة الغربية على حد سواء مرتكز التأسيس الذي نهضت عليه أطروحة الحداثة العربية. وقد تمكن خطابه النقدي من النفاذ إلى فضاءات متعددة في الخطاب العربي المعاصر في الأدب كما في الأدب والنقد والتاريخ والتراث الديني، فتسربت عبر سلاسة خطابه الفائقة والممتنعة كثير من قناعات التحديث الأدبي والنقدي. ولذلك حاز وعيه النقدي الحداثي إجماع النقاد الحداثيين في مجال الأدب كما في مجال إعادة النظر في الخطاب الديني حتى اعتبر وعيه النقدي مستوفيا

[1] - نفسه، ص:14

[2] - نفسه، ص: 15

"جميع صيغ النهضة: إحداث نص عربي بسيط لا يرضخ للتزمت ولا للحشو، إخضاع تراث الماضي لفحص انتقادي حتى يعاد ربطه بالمنسي وحتى يتم فضح التمويه وإعادة الآفاق التاريخية الصحيحة...نشر طراز من الفهم العقلي الذي يقصي الخرافات والتكرار التقليدي بدون محو الشخصية العربية الإسلامية..."[1].

حملت أطروحة التحديث التي نادى بها طه حسين كثيرا من دواعي التوتر والمصادمة لمنحه مثابة مطلقة للمرجعية الغربية كما لجرأته على نقض الاستحقاق المعرفي والمنهجي للتراث فضلا عن مقاربته التفكيكية إزاء النص القرآني. وبدا موقفه النقدي مشدودا إلى نوع من الولاء للثقافة الغربية لا يعكس تمثلا علميا بالمنهج بقدر ما يرسخ اختيارا إيديولوجيا يمارس دوره "في ترتيب شؤون الفكر... من جهة والدعوة إليه على أنه يمثل الحقيقة المطلقة والنهائية من جهة أخرى"[2]، فكان تحول الوعي بالمنهج إلى رؤية إيديولوجية قوامها الولاء للثقافة الغربية في صورة غير بعيدة عن الاعتقاد، هو ما جعل طه حسين — وغيره كثير من نقاد الحداثة – "ينظر إلى الغرب نظرة تجريدية باعتباره مكونا ثقافيا متجانسا ونسقا مطردا منذ طاليس في القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن العشرين، ولم يتمكن من إدراك تناقضاته وإكراهاته "فكان من نتيجة تلك النظرة التجريدية التي تجاهلت تحولات السياق التاريخي للغرب وهيمنته الاستعمارية أن انتهى طه حسين إلى تقديم "قراءة اختزالية للغرب على أنه حامل مشعل التحديث والتجديد والعقلانية و التنوير..."[3].

1 -Arkoun, la pensée arabe, Que sais –je, 8e ,edition presses universitaires de francais,Paris ,2010 , p :106

2 – عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 09

3 – نفسه، ص: 31 - 32

هكذا اقترن في تجربة الاستقبال التي احتضنها الوعي النقدي العربي استعارة المنهج الغربي مع الاندفاع نحو النموذج الثقافي الغربي بوصفه أنموذجا كونيا مطلقا جامعا لقيم الحضارة الإنسانية ملزما للاتباع الذي يشكل طريق التحديث والرقي وعامل النهوض الذي لا بديل عنه، وفي ظل هذا الاعتقاد الطوباوي بالغرب لم يكن من اليسير أن تتاح الفرصة لمراجعة أو تدقيق أي من أجزاء النظرية الغربية الوافدة، فما كان يستقبل من اتجاهات الدرس الغربي في الأدب والنقد يتحول عبر إعادة التوظيف في السياق العربي إلى نظرية مسلم بها، بل حلولا جاهزة "تطبق ببراعة أحيانا على موضوعاتها...لكن الضرر يقع حينما يتم اللجوء إلى تطبيق حلول جهزها الآخرون لتوافق حالات خاصة على حالات لا تحتوي على الشروط نفسها ..."[1].

كان الوعي النقدي العربي يستقبل نظرية جاهزة عبر موقف الانبهار أو الاستلاب نحو النموذج الثقافي الغربي. ولذلك كان منزع التحديث ينخرط في مهمة الاستعمال المباشر لتلك النظرية والدعاية لها بوصفها سبقا منهجيا واستحقاقا معرفيا في وجه المعارف التقليدية الموروثة العاجزة عن المواكبة، فتحولت الممارسة المنهجية لدى نقاد التحديث من محاولة التمثل الفعلي لأصول النظرية الغربية إلى مجرد عمل دعائي لنشر النظرية، وهكذا وابتداء من طه حسين الذي اندرج عمله الثقافي في اطار "التبشير بثقافة الغرب دون التدقيق في ما سيؤدي اليه ذلك"[2] انفتح ذلك المسار التبشيري بالنظرية الغربية وبنموذجها الثقافي في سياق النقد العربي الحديث والمعاصر مستقبلا تلقائيا وتعاقبيا تحولات المنهج النقدي التي يلقي بها كل حين بوصفها أطرا جديدة للحلول العلمية والتأسيس المنهجي. لن تكون العبرة ضمن هذا المنحى في تراجع مقاربة منهجية وظهور أخرى نتيجة عملية الاستقبال التي لا تتوقف. فالوعي النقدي يتماهى مع كل

[1] – نفسه، ص: 51
[2] – السابق، ص: 52

نظرية وافدة عبر عملية الاستقبال تلك ويسعى في تطبيقها دون أن يسهم في مراجعة نقدية متبصرة بما يتلقاه و"لم يقف الأمر عند حدود استثمار الإجراءات المنهجية في هذا الموضوع إنما تعداه إلى التطبيق الآلي كثير من الرؤى والطرائق التي أنتجتها الثقافة الغربية في ظرف معرفي وتاريخي مغاير مما جعل أمر تطبيقها لا معنى له"[1].

شكل النموذج الغربي هدف الاستقبال ومعلم الاحتذاء في بناء النظرية النقدية العربية المعاصرة، ورغم أن النقاد العرب الحداثيين قد اختلفت بهم سبل المناهج الوافدة التي اجتهدوا في تطبيقها على موضوعات الأدب العربي قديما وحديثا **إلا أنهم لم يخرجوا جميعهم عن ذلك الوعي النقدي المشترك الذي يكرس حركية الامتثال للنموذج الثقافي الغربي**. لا يتعلق الأمر بمؤثرات جزئية يستند إليها هذا الناقد أو ذاك ولكنه استدعاء صريح بدرجة النقل المباشر لنظريات كاملة بهياكلها الإجرائية وأصولها النظرية ومصطلحاتها الناظمة. وكثيرا ما تجسدت عمليات النقل في صيغ أعمال تعريفية بتلك المناهج تتبعا لتاريخها وأعلامها، فضلا عن تقديم مفاهيمها وإجراءاتها قبيل كل دراسة تطبيقية. ولا عجب أن يكون سجل النقد العربي ناظما لأسماء النظريات واعلامها وخططها الإجرائية سواء تم تقديمها في عناوين منفصلة أم في مقاربات تركيبية. ولو عالجنا تراكمات السجل النقدي العربي في ضوء عناوينه ومصطلحاته لانتهينا إلى صياغة تصور موضوعي عن وعي نقدي يقف عند عتبة الامتثال التام للنظرية الغربية لا يتجاوز تثبيت ما يمكن اعتباره نسخة عربية لتلك النظرية حيث يمكن التأكيد على "أن أنظمة المعرفة وأساليب

[1] - نفسه، ص: 59

البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية هي أنظمة وأساليب غربية في أشكالها كافة وإن معرفتنا لذاتنا، معرفتنا لتاريخنا ومجتمعنا في القرن العشرين هي معرفة غربية في صميمها"[1].

أخذ ذلك السجل النقدي العربي ينمو ويتسع على وقع استقبال النظرية الغربية وضغط تنوعاتها وتحولاتها. وبقدر ما كانت النظرية الغربية تفتتح فضاء جديدا يغني ساحة الدراسات الأدبية أو ينجز مراجعة نقدية في منظور قائم أو يستكمل البحث في مسار نظري أو تحليلي يطور أداء المنهج، بقدر ما كان النقد العربي الحديث يجتهد في متابعة ذلك الزخم المعرفي والمنهجي المتنوع لأجل أن ينقل بعض أجزائه أو مفاهيمه في غير نظام كامل ولا إحاطة تامة إذ كانت الجهود الفردية التي يسلكها النقاد محكومة في قدرتها على التمثل والنقل الأمين بحدود الإمكانيات الفردية لهذا الناقد أو ذاك، خاصة أن عملية الاستقبال والنقل تتعثر دائما أو يصيبها التشويه لأنها تصطدم بإشكالية الترجمة التي لم تتأسس كمنظومة قائمة أو استراتيجية محكمة وشاملة في السياق العلني والثقافي العربي. ومن هنا ظلت جهود الباحثين مبعثرة وعاجزة عن تحقيق الكفاية العلمية اللازمة وامتلأ السجل النقدي العربي نتيجة ذلك بالصور المختلفة والمتعارضة عن اتجاهات النقد الغربي ولم يتحقق الحد الأدنى من الانسجام المعرفي والعلمي في تمثل كثير من المفاهيم النظرية فضلا عن المصطلح النقدي الذي تحول في ضوء الاجتهادات الفردية إلى صناعة ذاتية متعددة بتعدد أصحابها فأفضت هذه الأعراض كلها إلى تشكل وعي نقدي عربي ليس محكوما بالامتثال للنموذج الغربي فحسب بل غارقا في الالتباس والتشتت. ورغم ما لمع واستحكم من جهود فردية قليلة أضاءت سياق التمثل الحقيقي للمنهج إلا أن ذلك لم يغير الطابع العام للاختلاف والفوضى والتعارض الذي هيمن على حركية النقد العربي المعاصر

[1] – هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت1990، ص: 36

وانتهى نتيجة الاستلاب التام إلى التخلي عن فكرة بناء المشروع الثقافي حتى انطلاقا من التبعية فلم "يعد هناك مشروع ثقافي (حتى للتبعية) وإنما أدوات إجرائية تسعى لنقل التقنيات التي تتصور أنها قادرة على حل مشكلات الواقع... وهذا هو لب المشروع الجديد الذي تحول فيه المثقفون مثلهم مثل المهندسين والأطباء والممارسين إلى مجرد تقنيين لا يفكرون إلا في كيفية تنفيذ المشروع الذي يضعه السياسيون دون حق التفكير فيه أو مناقشته أو حتى التعرف عليه"[1].

في سبيل تحصيل الأدوات الإجرائية التي كانت يطورها المنهج الغربي وتنبثق من حقول متعددة وتتدفق باستمرار في الفضاء العلمي والثقافي لم يعد الناقد العربي مكترثا لمشروعية المنهج في حد ذاته أو إلى مدى قناعته الفلسفية والمعرفية بأصوله وجدارته كما لم يعد قادرا على تجسيد فكرة الالتزام المنهجي ذاتها التي يفترض أن تتأسس عليها قضية الاختيار المنهجي والدعوة إلى النظرية وممارستها تحليلا وتطبيقا وربما كان العامل الأبرز في هذا الانفصال بين الأخذ بالإجراءات وبين قضية الالتزام المنهجي والسعي نحو تجسيد نموذج ثقافي ومنهجي هو وضعية الناقد العربي بوصفه ناقلا مستعملا لم ينخرط فعليا في عملية تأسيس فعلية فرضتها التحيزات الثقافية الذاتية إنما يشتغل في عموم ما ينجز على أرض أخرى يحاول أن يثبت جدارته بمعرفة طرقها وسبلها دون أن يتحقق له ذلك المسعى فرغم ذلك الانغماس في معطيات النظرية الغربية والتقلب بين اتجاهاتها لم يتوصل مطلقا إلى انجاز "تمثل خلاق لمعطيات الفكر الإنساني واستثمار خاص لكشوفه في حقول المعرفة النقدية إنما الأمر كان في طابعه العام تطبيقا غير كفء لجهاز المفاهيم والإجراءات المنهجية الغربية على موضوع هو الأدب العربي"[2].

[1] – سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار شرقيات، القاهرة 1993، ص: 110

[2] – عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 59

ظلت تجربته النقدية محدودة بحدود ذلك المسعى، ولم يستطع الوعي النقدي المستلب أن يحتضن حركية ثقافية حضارية كبرى ليقف في قلبها وفي بؤرة إنتاجيتها الفكرية والثقافية استنادا إلى فاعلية الاستقبال والامتثال لنموذجها حسب لأن تعارض السياقات الثقافية واختلاف التحيزات المؤسسة لذلك التعارض هو ما يفرض— إجباريا – منطقه في نهاية المطاف. ولم يتمكن أي من النقاد العرب من امتلاك مشروعية التأسيس من داخل النموذج الغربي أو حتى امتلاك عضوية طبيعية في حركيته الثقافية التاريخية فقد شكل الاشتغال" بما في معامل ومستودعات مناهج النقد الأدبي للآخر"[1] الغربي حصيلة العمل الذي ظهرت في ضوئه مختلف الجهود النقدية التي تمخض عنها سجلات النقد العربي المعاصر وبحكم عمليات النقل المتعاقبة لن يتورع الناقد العربي الواحد من التحول بين المناهج المختلفة وتمثيلها جميعا وتطبيق نتائجها على نصوص واحدة أو متعددة إذ صارت علاقته بالمنهج لا تقوم على ابتكار المنهج أو تمثله إنما على قاعدة التوظيف البراغماتي لفاعليته الأدائية إزاء ما يوجه من نصوص. فقد انتقل محمد مندور– مثلا – من المنهج التاريخي إلى النقد الإيديولوجي "بسب تأثره بمفاهيم اجتماعية خاصة بقضايا الالتزام الأدبي والانعكاس وما أشاعته الماركسية من مفاهيم بصدد علاقة الأدب بالمجتمع وفي كل ذلك جرب عدة منهجية منتزعة من أصولها الغربية، ثم بحث لها عما يناسبها من نماذج الأدب العربي وهو الأمر الذي أفضى به الى اختزال الأعمال التي اشتغل عليها إلى مجرد سجلات إيديولوجية أو صدى لما فرضته عليه المناهج من طبيعة اختزالية في النظر والتحليل طبقا لمقتضيات الاجراءات المنهجية..."[2].

[1] – نفسه، ص: 59

[2] – السابق، ص: 62

ربما تم في صيغة منهاجية واحدة – لدى هذا الناقد أو ذاك – تركيب منهجين أو أكثر أو ادعاء مقاربة تعددية وتبرير الجمع بين مبادئها الإجرائية، وقد ظهر ذلك في عدد غير قليل من المقاربات المنهجية المطبقة في مجال التحليل الثقافي أو الأدبي حيث يحشد الباحث جملة من المفاهيم التي تنتمي إلى حقول متعددة ويقدمها بحجة قدرتها الإنتاجية كما فعل محمد مفتاح في دراسته المتعلقة بتحقيب الثقافة المغربية إذ راح يفسر اختياره المنهجي بتوظيف حقول مختلفة وبعيدة عن موضوع الدراسة باعتباره أن "المبادئ والمفاهيم الموظفة **هي جوهر البحث العلمي المعاصر** ولذلك فهي تنتقل في مجالات علمية متنوعة، وتوظف بكيفيات مختلفة فيها، وقد شغلناها نحن في تحليل الخطاب وفي التاريخ للثقافة وقد يرى المختصون في **الهندسة وفي الفيزياء وفي البيولوجيا وفي علم الاجتماع وفي التاريخ** انزياحا عن الاستعمال القانوني لها في مجالاتها العلمية الأصلية، إلا أن ما يجب الاحتكام إليه في هذا الشأن **هو إنتاجية المفهوم ومردودية في المجال الذي وظف فيه**.."[1].

وإذا كان إسهام محمد مفتاح يعكس استغراقا في عملية استقبال المقاربات المنهجية الغربية وإمعانا في توظيف كل ما تطاله مطالعاته بحثا عن السبق وسعيا للإحاطة مما جعل البعض يراه "توغلا جريئا في المنظومة الفكرية النقدية المعاصرة"[2] فإن ذاك التوغل نفسه لم ينته إلى صياغة مقاربة منهاجية منسجمة ومثمرة على مستوى نتائج التحليل، إذ تركت تلك المنطلقات المتنوعة التي اعتمدها في أبرز اعماله النقدية التحليلية "أثرها في نسيج عمله بل وجهته الوجهة التي حددتها أولا المرجعيات التي صدرت عنها وليس الوجهة التي أراد لها أن تكون، وإذا كان في (سيمياء شعرنا القديم) و(تحليل الخطاب الشعري) جعل المادة المدروسة وكأنها ليست غاية في

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1996، ص06

[2] – عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 78

ذاتها إنما فقط مادة للتطبيق ودعوة من أجل إثبات صلاحية نظرية فإنه في (دينامية النص) استغرق في الأمر وأخذته لذة البحث في أصول وأسس متنوعة جرته إلى ما تنطوي عليه من مصادرات..."[1].

ترسخت عملية الامتثال للنموذج الغربي في أغلب الدراسات النقدية. وكان ذلك الامتثال ينتهي إلى مصادرة منهجية يدور عنها الوعي النقدي العربي وتتغذى — باستمرار — عبر عملية استقبال المنجز المنهجي الغربي قوامها صلاحية النظرية الغربية الموظفة. وسواء تعلقت عملية التوظيف بموضوعات الأدب الحديث أم بموضوعات الأدب القديم فإن الهدف بقي واحدا: إثبات جدارة المنهج وكفاءته التحليلية مهما كانت التعارضات بين السياقات التاريخية أو الخصوصيات الثقافية أو القيم الفنية التي يحملها العمل الأدبي في حد ذاته بإزاء الأدوات المنهجية المستقدمة. وهكذا يتكرر ذلك المسلك النقدي الذي تحول إلى ظاهرة حاكمة في مسار النقد العربي حيث "تستدرج نصوص الأدب العربي إلى مناطق نقدية لا تتيح لها التفتح إنما تصبح موضوعا لتأكيد صحة فرضيات جهزتها نصوص مختلفة في النوع والسياق الثقافي ويعود غياب ذلك إلى الرؤية أو اضطرابها فيباح اللجوء إلى دمج المتناقضات وتركيب خلطة نقدية تنقطع عن أصولها وليس لها صلة بالموضوع الذي تستخدم لتحليله وتبدأ رحلة التنقيب عن الإشارات والإيماءات لتأكيد مضمون المقولات النقدية فتنتهك النصوص وتنتزع من حواضنها وتقلب وتفكك لتظهر قدرتها على احتواء طافة الاحتمالات التي تقول بها المناهج المستعارة وبذلك تجتاز الاختبار وتصبح لها شرعية أدبية وإلا فسوف تبعد وينظر إليها بإزدراء لأنها دخيلة عن عالم الأدب..."[2].

[1] – نفسه، ص: 78 – 79

[2] – عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 67

اتخذ الاجتهاد النقدي الذي ميز إسهام كثير من النقاد العرب طابعا توسعيا واستغراقيا في استلهام النموذج الغربي في ظل تعدديته النظرية وتحولاته المتلاحقة حتى أصبحت اجتهادات النقاد العرب المعاصرين ينظر إليها بوصفها مشاريع نقدية في الساحة الثقافية العربية بقدر ما تجسده من التماهي والمطابقة مع النموذج الغربي وبدرجة تحكمه في الصيغة الاصطلاحية والآليات المنهاجية التي يستقيها من ذلك النموذج لتتحدد مشروعيته المنهاجية بمستوى التحيين المعرفي الذي يتوصل إلى بلوغه بإزاء المنهجية الغربية تستوي في ذلك كل حقول الدراسات الانسانية النقد، الشعرية، السردية، وتتوالد العناوين ويتزاحم النقل والاستعارة تهيمن على سجلات الدراسة النقدية مشكلة فضاء دلاليا معرفيا يلقي بروحه كما بضلاله الغربية على حركية الوعي النقدي العربي المعاصر فقد صار (الاصل الجيني) لكل عمل نقدي ينجزه هذا الناقد أو ذاك إنما تبحث أصوله وتحلل تركيبته من داخل الأصول الغربية التي استند اليها، فنقول مثلا أن سعيد يقطين استفاد "من الإرث المنهجي الذي أوقدته اللسانيات في حقل السردية. ولذا نراه من أجل تسويغ معرفته في هذا الميدان ينتخب خطابا روائيا واحدا هو الزيني بركات لجمال الغيطاني للتحليل مردفا إياه بأربعة خطابات روائية أخرى لا تستأثر بالاهتمام. وبدا بحثه في المداخل التمهيدية التي خصصت ل(الزمن) و(الصيغة) و(الرؤية) و(البناء النصي) و(التفاعل النصي) و(البنية السوسيو- نصية) من أجل إيجاد تطابق بين بنية النموذج الذي استقاه من الدراسات السردية الغربية وبنية الخطاب الذي انتجه للتحليل، وكأن بحثه لا يهدف إلى استنباط سردية الخطاب الذي درسه إنما هو إنشاء هيكل يصلح لتخليل الخطابات السردية.."[1].

على أن معرفة الأصل الجيني لاجتهاد الناقد لا ينتهي الا إلى تثبيت مبدأ الامتثال للنموذج لأن استعارة الأصول المنهاجية الغربية يدفع الباحث إلى العناية "بالطرائق أكر مما يعنى

[1] – نفسه

بالنصوص هو أجخ في السردية التي تريد تحديد أنظمة عامة ولهذا استخدمت راوية الزيني بركات لتأكيد صحة التوصلات النظرية التي استخرجها يقطين نتيجة مضاربة الآراء ببعضها ببعض..."[1] ويرتبط الامتثال للنموذج الغربي بأحد مرتكزات الوعي النقدي العربي وهو التسليم باعتبار المعرفة التي يقدمها النظرية الغربية معرفة كونية مجردة من أي هوية ثقافية و ربما كان هذا التسليم منوطا بهيمنة – لاشعورية – لأطروحة المركزية الغربية ذاتها بينما هي في واقع الحال كما في حقل السرديات – أو غيرها من الحقول – "قد انتزعت من سياق ثقافي وجرى تعميمها على خطابات سردية تنتمي إلى سياق ثقافي مختلف فرتب ذلك تضليلا من نوع أخطر"[2].

ربما أتاحت ظروف معينة خاصة بهذا الناقد أو ذاك معايشة تجربة الاستقبال في وضع أكثر تعقيدا وخصبا كما جرى مع كمال أبو ديب مثلا إذ عايش سياق التحول الغربي نحو البنيوية – بوصفه عربيا – يتلقى البنيوية ضمن سياق الثقافة الإنجليزية متحولة عن الفرنسية حيث كان مقيما في بريطانيا، ليعيد التأسيس لها ضمن النقد العربي ولكن بوسيط اللغة الإنجليزية أولا قبل أن يترجم عمله إلى اللغة العربية. وهي تجربة استثنائية انفرد بها مع بعض الباحثين المعاصرين، وقد حاول هو نفسه أن يكشف خصوصية موقفه بإبراز أن مشروعه النقدي الذي انطلق في نهاية الستينيات كانت متزامنا إلى حد بعيد مع جهود الباحثين الغربيين أنفسهم في حقل الدراسات البنيوية حيث لم تكن البنيوية لحظتها "شيئا يشغل الناس أو موضع حديث الدارسين، دع عنك أنصاف المتعلمين والمعلقين في الصحف والمجلات، ولم يكن البنيويون الفرنسيون أمثال تودروف وبارت وجنيت وأسماء مألوفة في المحال الثقافي الذي كنت أعمل فيه"[3]. وعندما توالى ظهور أعمال البنيويين الفرنسيين امثال بارت وتودروف في السبعينيات بل

[1] – نفسه، ص: 81

[2] – السابق، ص: 82

[3] – أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1986، ص: 08

حتى اواخر السبعينات وبداية الثمانينيات في اللغة الإنجليزية كانت دراسة الباحث لمعلقة امرئ القيس قد سبقتها جميعا إلى النشر "مع كتاب جوناثان كولر الشعريات البنيوية في وقت واحد..."[1].

يستبطن الباحث دعوى الريادة للنقد البنيوي حتى من داخل الثقافة الانجليزية نفسها إذ يضع نفسه مساهما في لحظة التأسيس ذاتها إلى جانب النقاد الغربيين أنفسهم دون أن يتجاوز مع ذلك الأصل الجيني الغربي الذي ينبغي أن يحظى بالامتثال أولا حيث قدر أن "الإمكانيات التي تتيحها الإفادة من الأسس النظرية لدراسة ليفي شتراوس لتطوير منهج جديد في النقد الأدبي بشكل عام وفي دراسة الشعر الجاهلي هائلة فعلا..."[2] ولكنه لم يكتف بهذا الأصل وحده بل انطلق في استحضار كل مرجعيات النموذج الغربي ووضعها على منصة الممارسة النقدية وكأنه منهج واحد رغم تعددها وتعارضها أحيانا، فقد كان الاستغراق سيد الموقف دائما فمشروع أبو ديب التأسيسي يتطلب "التعمق في دراسات التيارات السائدة في اللسانيات وفلسفة اللغة والرمز والشكل والصورة الشعرية ... الجانب النابع من دراسة اللغة المجازية في الفكر الديني والفكر البدائي والأسطورة. وكان هذا الاتجاه هو الذي قادني في آن واحد إلى أعمال فرديناند دي سوسير، ورمان ياكبسون وكلود ليفي شتراوس وتشومسكي بعد أن كانت الأسس النظرية والدراسات التطبيقية من عما آي آي رتشاردز ومدرسة النقد الجديد قد أصبحت مكونا من مكونات الوعي النقدي الذي وجه بحثي وجهت المميزة..."[3].

---

[1] – نفسه، ص: 9

[2] – نفسه، ص: 08

[3] – نفسه، ص 8

إنه وعي نقدي ينظر إلى النموذج الغربي بوصفه زمنا معرفيا وثقافيا واحدا ويبرر دون أدنى حرج الإمساك بكل معطياته المنهجية وتوظيفها دفعة واحدة في دراسة الشعر العربي القديم: البعد اللساني البنيوي الدلالي، المرتكز الأنثروبولوجي السوسيولوجي، التحليل البنيوي للأسطورة، التحليل التشكيلي للحكاية كما طوره فلاديمير بروب في مورفولوجيا الحكاية ومعضدا بمعطيات التحليلي اللساني والسيميائي البنيوي خاصة عمل ياكبسون، دون تجاوز المقاربة البنيوية التكوينية لـ"لوسيان قولدمان، فضلا مقتربات التحليل الشفاهي "ودور الصيغة في آلية الخلق كما طوره ملمان باري و والبرت لورد..."[1]. وينتهي تبرير هذا الجمع بين المقاربات المنهجية إلى محاولة التأكيد على الوعي النظري "الدقيق لهذه المناهج بما تثيره من إشكاليات وما تحققه من إنجازات"[2]، والتأكيد على مبدأ الملائمة القائم في عملية الجمع هذه ولذلك لا يكترث لعدم الانسجام القائم مبدئيا بين تلك المقاربات المتعددة فهو يوظفها –كما فعل محمد مفتاح سابقا – في ضوء استجابتها الممكنة للمدونة من جهة ولهدف المشروع النقدي في حد ذاته على أن هذه المبررات التي يسوقها النقد الحداثي العربي في سياق بناء أطروحة الامتثال للنموذج الغربي اصطدم بالأطروحة النقدية التي ترى أن "المعرفة المنقولة أو المستوردة – والتي تنشئ الوعي المنقول – لا يمكن أن تحرر الفكر أو أن تطلق قوى الخلق والإبداع في الفرد أو في المجتمع بل تعمل في أعمق المستويات على تعزيز علاقات التبعية الثقافية والفكرية والاجتماعية "[3]. فهل يعني ذلك أن استعادة المعرفة التراثية تحقق ذلك التحرير المنشود لقوى الخلق والابداع؟

---

[1] – أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص: 06

[2] – نفسه، ص: 6 – 7

[3] – هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، ص: 51

ثالثا: الوعي النقدي واستعادة التراث: هاجس الهوية وإيديولوجيا التأصيل

لم يكن الامتثال للنموذج الغربي والاستغراق في مقارباته المنهجية خلال قرن من الزمن كافيا لإنجاز تحديث حقيقي ولا استطاع أن يسقط نهائيا ذلك التوتر الذي تحركه مسألة الهوية الثقافية – ظاهرا وخفيا – في الوعي النقدي العربي المعاصر فقد بقيت جميع الممارسات المنهجية المستوحاة من النظرية الغربية موضع الالتباس أو الحذر لدى تيار غير قليل من النقاد والباحثين وحتى بالنسبة إلى تيار الحداثة العربية نفسه فإن بعض ممارسيه لم يتخلصوا من إشكالية التراث أو عقدته، إذ انخرطوا بهذا المستوى أو ذاك في دراسة التراث أدبا ونقدا وفي الإشارة الى بعض مفاهيمه القريبة من مفاهيم الحداثة الغربية ولكن هذا المستوى من التعامل مع التراث الأدبي والنقدي ليس هو ما يضعنا في قلب الممارسة التي يمكن أن نطلق عليها استعادة التراث أو انطلاق الوعي في البحث عن الهوية الثقافية العربية انطلاقا من فرضية التأسيس على أصوله ومنجزاته تحت ذلك العنوان الأثير الذي تبناه البعض وأمعنوا فيه، إنه عنوان التأصيل الذي سيتحول إلى إشكالية أو إيديولوجيا العودة إلى الهوية الثقافية العربية في مقابل الانخراط في النموذج الثقافي الغربي. ولا شك أن هذه الإيديولوجيا ليست قائمة فحسب على الارتباط الوجداني بالتراث إنما مستندة في منحاها الذرائعي إلى التناقضات المتولدة عن مشروع الحداثة العربية المتعثرة وفي أولها وربما أخطرها هو التبعية الثقافية للغرب. ولهذا السبب فإن اعتبار التأصيل ممارسة إيديولوجية نابع من طبيعة النزوع النضالي الذي يحمله باتجاه مبدأ التراث الثقافي ذلك أن "الإيديولوجيا على الرغم من كونها عنصرا من عناصر الثقافة إلا أنها عنصر مركزي... أكثر عقلانية ووضوحا بل أكثر نضالا وكفاحا من النماذج الثقافية.. وهي تشكل نواة صلبة وقومية وسط لباب من الثقافة فضفاضا وأقل ترابطا ..."[1].

[1] – عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2006، ص: 79

ترتكز أطروحة التأصيل على فرضيتين أولاهما أن الالتزام بالمنهج الغربي يؤدي بالضرورة الى التبعية الثقافية وثانيهما أن ما يقدمه الغرب في مجال النظرية يمكن تجاوزه أو الاستعاضة عنه ببديل مستمد من التراث النقدي ومن هنا فإن العودة إلى التراث تحقق مطلبين ملحين:

- الأول: هو تحقيق بديل منهجي أصيل مستمد من الامكانات المنهجية
- الثاني: ضمان تجسيد الهوية الثقافية العربية وصيانتها من التلاشي والذوبان في ثقافة الآخر.

تنعكس تجربة البحث عن الهوية في الوعي النقدي العربي المعاصر بوصفها تجربة قائمة على توتر عميق إزاء وضعنا الثقافي الذي يعاني حالة الشرخ بين الماضي والحاضر، أو بين الذات والآخر، أو بين الهوية والحداثة، أو بين الثوابت والمتغيرات، أو بين الموروث الديني والمدنية المعاصرة وينتهي ذلك الشرخ بالنسبة إلى بعض النقاد إلى واقع من الاضطراب والفوضى يمكن وصفها بالتيه خاصة إزاء التحولات الدولية المتسارعة اقتصاديا وثقافيا ومعرفيا تحت مظلة الهيمنة العالمية الغربية تلك التي اتخذت لنفسها عنوان العولمة فكلما تعاظمت تلك الهيمنة الفتاكة ازداد الاحساس بالخطر على الذات وعلى الهوية لتكون مسألة البحث عن استعادة التراث منهجيا إحدى آليات الدفاع، وسرعان ما تحول الإحساس بالخطر "إلى رعب حقيقي من الواقع الدولي الجديد بنظامه العالي الذي سيهدد بمحو الثقافات القومية بالكامل. ومن ثم فإن الخروج من التيه النقدي الذي أدخلانا فيه المذاهب والاستراتيجيات والاتجاهات الحداثية وما بعد الحداثة الغربية يقرض علينا البحث عن نظرية عربية بديلة.."[1].

[1] – عبد العزيز حمودة الخروج من التيه، ط1، المجلس اوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2003، ص: 276

يشكل الإحساس بالتهديد المحدق بالهوية الثقافية أحد المرتكزات التي يبنى عليها خطاب التأصيل في الوعي النقدي العربي. ولكن المسألة لا تتعلق بهذا العامل وحده، ففضلا عن واقع الفشل في تأسيس حداثة عربية تنهض على امتداد قرن من الممارسة الفكرية والأدبية المنخرطة بتجسيد المثال الغربي، هناك تعارض لا ينفك يعبر عن نفسه في تشكلات الوعي النقدي، إنه انقسام الناقد الحداثي على نفسه بين القيم الثقافية الغربية التي تبناها وبين واقعه السوسيو- ثقافي المرتهن بأوضاع مجتمعية متعارضة مع ذلك النموذج فالكاتب العربي" منتم بفكره أو أناه العليا إلى العالم الغربي الحديث بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية أي الأنا إلى المجتمع العربي وبناء على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته. القارئ عربي ينتمي بفكره الى العالم الغربي الحديث..."[1].

تمتد أزمة التعارض بين الأنا الثقافية وبين المثال الغربي المعاصر إلى موقف المجتمع العربي نفسه، ذلك أن البنية الاجتماعية لا تنفصل بحال عن تركيبة الهوية الثقافية للمجتمع، فهناك تعارض صميم قائم بين الشرط السوسيو-ثقافي الموروث وبين متطلبات بناء مجتمع حديث أو مجتمع يستجيب للشرط الثقافي للحداثة. فالوعي العربي الغارق في هياكل المدنية الغربية الحديثة وإكراهاتها لا ينفك يبحث عن استعادة هويته الاجتماعية الثقافية، ولذلك فهو يحاول أن ينقل معايير المدنية الغربية إلى عالمه القديم أو يسقط معاييره القديمة على أنماط الحياة المعاصرة، تلك هي نتيجة تعارضات الوعي العربي بإزاء الحداثة وبإزاء المدنية الغربية على نحو عام، الالتباس والتعارض اللذين يجعلان الحداثي العربي "جزء من موقف عالمي ملتبس... موقف عالم يريد أن

---

[1] – شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1993، ص:11

يتوحد ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة... وجزء من موقف قومي ملتبس موقف ثقافة تريد أن تشارك في صنع العالم الواحد ولكنها لا تدري كيف تدخله ولا أين مكانها فيه..."[1].

تطفو إشكالية التعارض بين مشروع الحداثة الغربية وبين الهوية الثقافية على السطح كلما تواجهت معايير الحداثة الفنية مع الهوية الثقافية العربية على سلم القيم الاجتماعية والأخلاقية وعلاقتها بالإبداع الأدبي وبالفكر النقدي على نحو عام فعند هذه المواجهة الدقيقة تلتقي مختلف دواعي التوتر والمفارقة بين الهوية الثقافية الموروثة أو الأصلية وبين أنماط الحياة والقيم الغربية التي تنخرط في مسارات تجريبية تتجاوز كل الحدود المفترضة للقيم الموروثة والتي تنبعث في عمقها المركزي من التعاليم الدينية والتقاليد الاجتماعية المرسخة دينيا. ولذلك راحت بؤر التوتر والصدام حول التفكيك الذي تتعرض له منظومة القيم بواسطة النموذج الأدبي الغربي تنبعث حينا بعد حين وتشكل علامات بارزة لأزمة الهوية الثقافية بإزاء الحداثة الغربية ولجدية ذلك التوتر كان يكفي أن يصدر عمل أدبي أو نقدي مغاير على تماس مباشر بالمسألة الثقافية لتتفجر المعركة كل مرة، نتذكر تلقائيا رواية أولاد حارتنا، وكتاب مفهوم النص لنصر حامد أبو زيد، ورواية وليمة لأعشاب البحر التي اختلف عليها رأي المؤسسة الدينية – الأزهر مع المؤسسة العلمية الثقافية – الجامعة مما دفع أحد الباحثين إلى التساؤل: "من أنا؟...هل أنا ما تقوله السلطة المدنية ممثلة في الأزهر الشريف أم ما تقوله السلطة المدنية ممثلة بيان لجنة وزارة الثقافة؟.. هكذا تعيد معركة اليوم إلى ثقافة الأسئلة وتفرض علينا نقلة منطقية وحتمية من (من أنا؟) ومن نحن؟... أن نبدأ من نقطة يتفق عليها الجميع وهي أن الشرخ الثقافي الذي يعيشه المثقف العربي أو الفصام الذي يتهدد كل يوم يرجع إلى غياب المشروع الثقافي العربي أو القومي..."[2].

---

[1] – السابق، ص: 16

[2] – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، عالم المعرفة، ط1، المجلس اوطني للثقافة والفنون والآب، الكويت 2001، ص:21

يقدم هذا التصور المشحون بإيديولوجيا التأصيل وإدانة مشروع الحداثة العربية المتعثرة تفسيرا له علاقة بمسألة الهوية نفسها حين يعتبر أن الشرخ الثقافي الذي تعانيه الحداثة العربية يتصل بغياب مشروع قومي للثقافة وهنا يمكن أن نلتمس بوضوح الأسس التاريخية الاجتماعية التي تنهض عليها قضية التأصيل، فالوعي النقدي المرتبط بمشروع التأصيل يستبعد في الاساس مركزية المعرفة في حد ذاتها لأنه يبحث عن معرفة مصدرها، الأنا، الذات التاريخية الثقافية للجماعة التي تأبى الامتثال للنظرية الغربية لمجرد استحقاقاتها العلمية، تبدو قضية المعرفة في الوعي النقدي العربي غير قابلة للفصل عن جوهر الانتماء الثقافي الذي ينبغي أن يؤطر من وجهة نظرها كل ممارسة منهجية أو علمية ولذلك فإن القبول بالنموذج الغربي يمكن أن يتحقق بقدر ما، فقط عند توافقه مع أصل ثقافي عربي، فحينما "نتبنى الدعوة إلى تطوير نظرية نقدية عربية بدية إذن فليس معنى ذلك أننا نطالب باكتشاف نظرية جديدة... إن ما نعنيه ببساطة أننا في اتصالنا الحتمي بالآخر الثقافي يجب أن لا ننسى الاختلاف وأنه ليس كل ما ينتجه ذلك الآخر اتساقا مع انتماءاته الثقافية يتفق مع انتماءات أو حتى الولاءات التي تفرضها الثقافة العربية..."[1].

انبثق عن الوعي النقدي بالهوية الثقافية والسعي نحو تجسيدها منهجيا مجموعة من الإسهامات التي نهضت بعنوان التأصيل أو نحو نظرية نقدية عربية أو نحو نظرية ثانية أو من أجل بناء نظرية نقدية. وإذا كانت هذه الإسهامات تختلف من حيث حجمها وتوسعها النظري فإنها جميعا تنطلق من المبدأ نفسه، تأسيس نظرية نقدية على أصول منهجية وثقافية عربية لا يمكن التماسها أو البحث عنها إلا من داخل التراث سواء تعلقت تلك الأصول بحقل معرفي بعينه مثل البلاغة أو علوم القرآن أو النقد كما فعل بعض النقاد أم حاولت صياغة نظرية مفتوحة على حقول التراث مجتمعة اعتبارا على أن القصد النظري من التأصيل إنما هو أولا تحقيق تكامل

[1] - نفسه، ص: 277 - 278

النظرية التي يراد تأسيسها مهما كان الحقل الذي تنبثق منه، وضمان انتمائها الى المرجعية الثقافية للتراث ثانيا حيث يمكن تجسيد هوية عربية، فإن العودة إلى التراث ليست "مجرد نبش تحت جذور الماضي...كما أنها لم تكن إحياء للمعركة التي تخطاها الزمن بين القديم والجديد... لكنها كانت دعوة لتطوير ما أسماها العقاد بالهوية الواقية عن طريق تطوير نظرية لغوية وأدبية عربية تقوم على الاتصال الكامل بالآخر الثقافي والاستفادة منه كل إنجازات العقل الغربي المتقدم مع التمسك بجذورنا الثقافية ..."[1].

تسعى أطروحة التأصيل إلى التأكيد على الإمكانيات المنهجية التي تمتلكها حقول التراث العربي ويمكن مضاهاتها بمنجز النظرية الغربية حيث يقع التأصيل دائما في تلك المفارقة: استعادة التراث بسلاح الحداثة قراءة وتأهيلا نظريا ومنهجيا، ولذلك لا يتردد الباحث عبد العزيز حمودة في إبراز أهمية الإطار المنهجي للحداثة في التمكين لإعادة قراءة التراث البلاغي مثلا إذ يقول: "ثم إنني أدركت بعد بداية قراءة التراث البلاغي العربي أن بدايتي مع الآداب الغربية ربما تساعدني في تقييم قراءة أو رؤية جديدة لذلك التراث..."[2]. فالوعي النقدي المنخرط في التأصيل ينطلق منهجيا من التراكم المعرفي الذي اكتسبه من طول المران باستقبال النموذج الغربي ليوظفه من أجل بصيرة جديدة بالأصل المنهجي التراثي، إنه ينفي عن نفسه الدوافع العاطفية التي تنشأ من مجرد الإحساس بالانتماء أو الحنين للتراث، بل يتقدم نحو استعادة التراث عبر السؤال الاشكالي المنهجي الذي يستهدف بناء شرعية ذلك التراث: "إنني لم أعد إلى التراث العربي القديم بدافع الحنين إلى الماضي أو بهدف التفاخر الأجوف بإنجازات التراث وهمية للعقل العربي فقد عدت إلى ذلك التراث محملا بسؤال محدد: هل قدمت البلاغة العربية في عصرها

[1] – عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص: 7 – 8

[2] – نفسه

الذهبي نظرية لغوية أو نظرية أدبية ؟...كان الهدف ومن ثم النهج هو تحديد بداية خيط... حينما أتوقف عند الجاحظ مثلا فإني أتوقف عند مقولة المعروفة (المعاني مطروحة في الطريق بعرفها العربي والعجمي) لأناقش أهميتها بالنسبة لقضايا اللفظ والمعنى والشك والمضمون، الصدق والكذب ووظيفة اللغة... لكن القراءة دافعة التي كانت تحركني طوال الوقت هي تأسيس شرعية الماضي التراثي"[1].

بوسعنا الولوج إلى مضمون التأصيل نفسه حيث نقف على أصول النظرية المقترحة بوصفها بديلا تراثيا عن النموذج الغربي لنرى ما هي حدود الإمكانيات المنهجية التي تقدمها فكرة إعادة بناء نظرية تراثية في الأدب والنقد. وفي هذا الصدد تواجهنا مجموعة من النماذج والتي أفرزها الوعي النقدي للتأصيل، ربما كانت أحدثها رؤية الناقد المصري عبد العزيز حمودة التي ارتكزت دعواها على استنطاق النصوص التراثية نفسها في تحد ظاهر بما تمتلكه من غنى منهجي ولكن معيار ذلك الغنى هو مواكبتها لنظرية النقد المعاصر هكذا يعلن الناقد ثقته المطلقة بجدارة النصوص البلاغية: "فقد كنت حريصا على أن بقدر المستطاع ألا أحمل النصوص التي أتوقف عندها أكثر مما يتحمل وألا تنطق كلمات الجرجاني بما لا تقول أو تعني... وفي أحيان كثيرة كانت تلك النصوص لا تحتاج إلى إعادة قراءة حقيقية فقد كان ما تقوله صراحة يضعها في قلب الحركة النقدية الحديثة ..."[2]. فماذا قدمت تلك النصوص في الخلاصة؟

ينتهي الباحث إلى صياغة مبادئ خمسة في سياق استكشاف نظريته الأدبية النقدية تنتمي كلها إلى حقل البلاغة العربية يعاد تنشيطها نقديا ومعرفيا في ضوء مفاهيم ومعطيات النموذج الغربي من أجل إثبات راهنيتها المنهجية، وتتوزع تلك المبادئ على أركان النظرية

---

[1] - نفسه، ص: 9 - 11

[2] - السابق، ص 11 - 12

المستعادة وهي: النظرية بين المحاكاة والإبداع، الإبداع باللغة، الصدق والكذب، السرقات الأدبية والتناص، الموهبة والتقاليد، الشكل والمضمون. وبوسعنا أن نحيط بالآلية التحليلية التي استند إليها الباحث من أجل صياغة هذه الأركان واتخاذها أدوات وأهدافا لإثبات وجود النظرية، وهي آلية يمكن التعرف عليها من خلال تحليل أحد الأركان المذكورة وربما أهمها لعلاقته بأصل الإبداع الأدبي برمته، إنه ركن (**النظرية بين المحاكاة والابداع**) حيث تناول هذ الركن كيفية تعامل البلاغيين العرب مع مفهوم المحاكاة الأرسطي ابتداء من الكندي، ثم قدامة وابن سينا وانتهاء بعبد القاهر والقرطاجني.

ورغم أن الباحث لم يتخلص من عقدة الدفاع عن البلاغة العربية تجاه وضع التأثر بالفكر اليوناني انطلاقا من أن "العقل العربي كيف تعريف أرسطو ليتفق مع الأنواع المعروفة للشعر العربي"[1] وأن مفهوم المحاكاة قد "عرفه البلاغيون العرب مقتبسا مستعارا أو مطورا بصرف النظر عن سوء الترجمة... دون أن يعني ذلك إرجاع ازدهار الدراسات البلاغية العربية إلى اكتشاف أرسطو وكتبه.."[2]، فضلا عن أن "تأثر البلاغة العربية بالفكر اليوناني ليس فيه ما يوجب الدفاع أو الاعتذار عنه لأن التأثير واضح ..."[3]. إلا أنه حاول تقديم استكشاف أصالة الإسهام التراثي في مفهوم المحاكاة اعتبارا إلى أن اشتغال البلاغة العربية على المحاكاة أخذ مسارا تطوريا انتهى أخيرا إلى تصور ناضج بل مستقل عن المحاكاة بوصفها الإطار النظري لتفسير عملية الإبداع الأدبي وأنواعه. وقد توج ذلك النضج جهود عبد القاهر الجرجاني الذي هو "حالة فريدة ونموذج فذ للعقل العربي الذي خبر قديم البلاغة العربية... استطاع أن يصل بالبلاغة

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2001، ص: 341

[2] – نفسه، ص: 341

[3] – نفسه، ص: 341

العربية إلى مرحلة النضج تمثلت في تطوير مذهب لغوي عربي وآخر أدبي أو نقدي تختفي المسافة بينهما وبين أبرز القضايا اللغة والنقد في قلب القرن العشرين... والواقع أن ما حققه الجرجاني في توظيفه العربي الخالص لمفهوم المحاكاة الأرسطي يعتبر نموذجا يحتذى لتأصيل الفكر الوافد داخل الثقافة العربية ثم تحقيق نقلة نوعية لا نملك إلا أن نقف أمامها في احترام وإعجاب لقد حول الجرجاني مفهوم المحاكاة ...إلى نظرية ابتداع عربي ترى الشعر إبداعا قبل أن يكون محاكاة ..."[1].

هكذا تجري عملية إعادة تأسيس النظرية: الانطلاق من الواقعة التراثية (البلاغة العربية) – قياسها على الواقعة الوافدة (نموذج ارسطو) – بيان مل تمتلكه من تفوق نظري بالمقارنة مع الواقعة الحداثية عبر تحليل معطياتها النصية ولذلك فهو يقول: "فنحن في تعاملنا مع نظرية المحاكاة الأرسطية عادة نجهد أنفسنا ونقدح فكرنا ونلجأ إلى كثير من التأويل والتحميل وقراءة ما بين السطور لنثبت أن المحاكاة عند أرسطو لا تعني (إعادة إنتاج الواقع في سلبية) ولكنها تعني أيضا قدرا محدودا من الإبداع وليس الأمر كذلك مع عبد القاهر الجرجاني الذي يقدم تفسيرا بالغ العصرنة للأدب كإبداع كامل كأن الرجل بعدما تعرف على محاكاة أرسطو نظر إليها في مسافة نقدية كافية لإعادة تفسيرها كإبداع كامل... إننا أمام نظرية عربية بالغة العصرنة للمحاكاة باعتبارها إبداعا... فالمعاني في النص الشعري تحول الجامد إلى حي ناطق والموات الأخرس إلى فصيح... وما لا وجود له إلى موجود مشاهد. ولهذا لا يكون غريبا أن يحور الجرجاني كثيرا في مفهوم المحاكاة الأرسطية التي تهدف إلى تصوير النبيل أكثر نبلا والجميل أكثر جمالا والقبيح أكثر قبحا إلى (إكساب الدني رفعة والغامض القدر نباهة وعلى العكس يغض

[1] – نفسه، ص: 346

شرف الشريف ويطأ قدر ذي العزة ويخدش وجه الجمال ويتخونه..) أي إلى إيجاد الشيء حيث لا يوجد. لقد تحولت المحاكاة عند عبد القاهر إلى نظرية إبداع متكاملة "[1].

بهذا النوع من التحليل الذي يستند إلى آلية المقارنة يمضي الباحث في استنتاجاته وهو في الواقع لا يكتفي بعبد القاهر إنما يلتمس إسهامات البلاغيين الآخرين خاصة حازم في المتأخرين من أجل تصميم صورة كاملة عن طبيعة النظرية التراثية. فإذا كان عبد القاهر ميز المحاكاة بوصفها نشاطا إبداعيا خلاقا متجاوزا حتى أرسطو فإن القرطاجني حاز مرتبة عزيزة في صياغة النظرية إذ "توقف أكثر من غيره عند طبيعة بالمادة المحاكاة في انقسامها إلى الممكن والممتنع والمستحيل كما توقف عند التخييل والقوى الفكرية التي تحكم تحققها مثل القوة الحافظة والقوة المائزة ثم قوة التخييل... مما يضعه عند نقطة في تاريخ البلاغة العربية هي أقرب للنظرية الأدبية منها إلى النظرية اللغوية وفي هذا كله تصب آراء حازم القرطاجني وأفكاره في قلب نظرية أدبية تمتد برغم قرون التراجع وحواجز القطيعة إلى قبل القرن العشرين"[2]. وهكذا تنتهي كل التحاليل التي يجاهد الباحث في بنائها إلى غاية واحدة يتمركز حولها الوعي النقدي للتأصيل وهي إثبات أن النقد العربي امتلك أصولا نظرية متقدمة تضاهي النظرية الأدبية الحديثة ولا تقل في جدواها وراهنيتها عن المنجز النظري للنقد الغربي. ومن هنا تأتي الخلاصة النهائية وراء تحليل كل ركن من أركان النظرية إلى نتيجة مماثلة لهذه: "استطاع العقل العربي... أن يطور موقفا أصيلا من ناحية ومعاصرا لا نجد كثير عناء في وضعه داخل تيار النقد العالمي في القرن العشرين"[3].

[1] – السابق، ص: 347

[2] – نفسه، ص: 364 – 365

[3] – نفسه، ص: 375

لا يسعنا تتبع كل ما قدم هذا الباحث أو ذاك في مستوى التفاصيل النظرية والتحليلية. ولكن الوقوف على آلية العمل يغني لنتعرف على ما يجري وما يستهدف في مشروع التأصيل النقدي فإن بعض التجارب لم تركن إلى استنطاق النصوص وقياسها بشكل مباشر، وإنما اجترحت منحى تأمليا في قضايا نقدية داخل التراث تسوق إلى استنطاق أبعاده وآفاق غير مستكشفة تنتهي إلى صياغة خصوصية المفاهيم التراثية. وربما كان ذلك التأمل في حد ذاته مؤسسا على خلفية نظرية حديثة ولكنه لا يجليها أو يحتكم اليها مباشرة، هكذا جرى الموقف الذي اتخذه مصطفى ناصف في الكشف عن الوعي النقدي بالهوية الثقافية انطلاقا من تأصيل أو إعادة قراءة الإسهام التراثي في النقد ذلك الذي ينبغي النظر إليها بطريقة مختلفة تؤكد تميزه وعلاقته بالهوية الثقافية وفي أول القضايا مسألة المصطلح النقدي التي يعيد الباحث التأمل في مركزيتها عبر مثال محدد حيث يرى أن "النقد العربي نظام متميز ولكنه ليس نظاما مستقلا، هناك فرق بين الكلمتين وينبغي ألا نعتز بالانفصال الشديد بين النقد العربي ومجمل الثقافة العربية. لا يمكن أن يشرح المصطلح شرحا وافيا إذا تجاهلنا هذه الثقافة وأهدافها ومخاوفها، المصطلح النقدي يركز ثقافة واسعة في بؤرة ... المصطلح النقدي يمتد بجذوره في تربة مشتركة سطحها نسميه الأدب أو النقد أو البلاغة وعمقه مخاوف جماعة وأمالها..."[1].

تبدأ عملية التأمل التحليلي لقضية المصطلح باختيار أحد المصطلحات الأساسية في التراث البلاغي وهو مصطلح (البيان). ولكن ذلك التأمل يتأسس على منطلق جديد يتجاوز الفكرة السائدة عن المصطلح بوصفه سلطة أو أداة متحكمة والنظر اليه بوصفه "توجيها لا تحديدا، إيماء لا تعريفا، تداخلا إلى جانب التمايز... يحتاج المصطلح إلى السياق أكثر مما يحتاج

[1] – مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون ولآداب، الكويت 2000، ص: 10

السياق إلى المصطلح"[1]. ومن هنا فإن مصطلح البيان المتردد بقوة في جنبات التراث ينظر اليه بكونه يقع "على رأس الكلمات الأخرى تعبر عن موقف ثقافي أو تصادم بين الثقافات القديمة والجديدة. الجديدة هي الفلسفة والتأملات النظرية، والقديمة هي الحكمة العربية الأولى والبداهة والرنين الوجداني القوي وبكارة الشعر وصفه وسذاجته التي تعرضت لتأثير النظر العقلي. ثم توتر عقلي طالما أغفلناه بين ثقافة التأويل النظري وثقافة الواضح المستقيم.. في ظل هذه التوتر تنشأ أو تترعرع كلمة البيان والفصاحة ..."[2].

يتجه التأمل إلى تحليل الخلفية الثقافية اللصيقة بالهوية العربية في مقابل الثقافات الدخيلة. ولذلك تبدو استعادة النظر كنشاط تحليلي لإعلاء مشروعية الخصوصية الثقافية العربية عبر إعادة بناء أسسها التاريخية الثقافية المرتهنة بكيان الجماعة وسياقها. وستكون هذه الشرعنة هي المبرر لصيانة النموذج العربي أمام النظرية الوافدة، وكما قاوم هذا المصطلح المشبع بروح الخصوصية والهوية الثقافية العلوم الدخيلة إبان العصر العباسي إذ كان "البيان كلمة جامعة مخاوف وآمال فقد خيل الى المثقفين البارعين في علوم الأوائل وعلى رأسهم الجاحظ أن الدراسات الفلسفية لا تتمتع بحساسية لغوية قوية "[3]، فإن هذا المصطلح وغيره من المصطلحات التراثية ما زالت تقدم نفسها بوصفها حاملا لمدلول ثقافي هوياتي يقاوم ما يطرأ من النظريات النقدية التي تتعارض مع مضمون الخلفية الثقافية التي يجسدها "وليس غريبا أن يقال أن كلمة البيان وكلمة اللفظ... تعبران متضامنتين عن اختبار الحساسية الروحية في صدامها مع الفلسفة والنظر اليوناني بخاصة.. المهم أن التعويل على مصطلح اللفظ والبيان والفصاحة نشأ وسط تزايد الإحساس

[1] – نفسه، ص: 11
[2] – نفسه
[3] – نفسه، ص: 12

بمخاطر لم تغب عن عقل العربي وروحه على الرغم من بسط السلطان والإقبال المستمر على استيعاب كل ثقافات الدنيا المعروفة ..."[1].

تلتقي أطروحة التأصيل في مرجعية البلاغة العربية. ولذلك تتقدم دائما في مسار تحليلي يعلي من شأن المنجز البلاغي التراثي خاصة لدى بعض الأسماء المخصوصة التي تحولت إلى رموز ثقافية – علمية منها تحديدا عبد القاهر الجرجاني والقرطاجني دون أن تضع تلك الأطروحة تمييزا بين النقد والبلاغة لأن "البلاغة تصور عمق النقد العربي وفلسفته"[2]. ولكن رؤية مصطفى ناصف – كغيره من الباحثين – لا ترى اعتراضا في تتبع النظرية التراثية من أصول وحقوق متعددة حتى وإن بدت متباعدة ولذلك فإن "نظرية ثانية يمكن أن تلوح آفاقها ويمكن أن تكون تعبيرا عن الفاعلية التي يتمتع بها النقد العربي... وقد تحدث أجدادنا في أصول الفقه عما يسميه المحدثون مستويات بالمعنى... النص علامة سياق والسياق أمر استنباطي لا مسموع منقول. لمحات علماء أصول الفقه ثرية ويجب أن نفيد منها وأن نمارسها في الكشف عن معنى النقد العربي"[3]. وهكذا ورغم المثابة التي حازها عبد القاهر في رؤية الباحث إلا أنه نظر إليه من زاوية الهوية الثقافية للجماعة وليس بوصفه منجزا فرديا فقد "نسينا أن عبد القاهر تخلى عن جانب من فرديته ليكشف تسيج لعقل العربي ومقاومته وشموله ..."[4]. وربما لهذا السبب الجوهري وقع الاهتمام الفائق داخل الثقافة العربي ولدى جميع الباحثين المعاصرين بكتابي عبد القاهر ونظريته في النظم "لقد وجدت نفسها فيهما... لقد كانت الموهبة الفردية في الاستنباط والملاحظة

[1] – نفسه، ص: 12

[2] – نفسه، ص: 16

[3] – السابق، ص: 17

[4] – نفسه، ص: 21

والتدقيق في خدمة التراث وحركته كل كتابة واعية تصهر الآفاق المتنوعة: آفاق المؤول وآفاق التراث..."[1].

يلمح الباحث في رؤيته التأصيلية إلى أن النقد العربي القديم الذي يتأطر بالبلاغة كمرجعية معرفية وقيمية يمتلك نظامه الخاص الذي يؤول في روح الجماعة نفسها وأن هذه الروح لا يمكن تجاوزها عبر أية نظرية ولذلك فهي تقاوم بصبر إزاء النموذج الغربي وتبدي مخاوفها ومن هنا أصبحت النظرية المستعادة تجتهد في الكشف عن هذه الغاية الكبرى: "لقد أردت أن أبين رسالة النقد القديم إلى النقد الحديث... النظرية رسالة.. إن بعض منحنيات النقد القديم ذات الأهمية لا تنفصل انفصالا حادا عن النقد المعاصر ولكنها تنحو في الأغلب نحو الاكتراث بفكرة قوانين المجتمع بطريقة أوضح.. النقد العربي القديم رسالة في الخوف النبيل موصولة من بعض النواحي – بما سميته باسم اللجوء إلى أسطورة جماعية توحي ولا تصرح "[2].

خاتمة:

جرى استقبال الثقافة الغربية في السياق العربي الحديث والمعاصر متلازما مع تلقي الهزيمة التاريخية المتكررة والمعضدة بحقبة حاضنة كولونيالية امتدت لأزيد من قرن من الزمن فكانت اشتراطات ذلك التلقي القسري الذي فرض على الوعي العربي تتعارض بين ضرورات الحاجة واختراقات الهيمنة كما بين تحديات التحرر والانتماء وبين إغواء المدنية الغربية بمنجزاتها المادية وفتوحها المعرفية. فكان هذا الوضع المعرفي والتاريخي للاستقبال يفرض مطالب متعارضة على

[1] – نفسه، ص: 21

[2] – نفسه، ص: 22

الوعي النقدي العربي، حيث يمكن أن يكون مطلب التحديث نقدا لقصور التراث كما يمكن أن يكون استحقاق التراث الذي اتخذ عنوان الأصالة نقدا وتحقيقا مشروعا لمحاذير الاستلاب والهيمنة التي تهيئها الحداثة الغربية ومن هنا ظل الوعي النقدي مترددا متعارضا لم يتمكن من إنجاز شرائط الانسجام والاستقلالية اللازمة في علاقته بالواقع كما في علاقته بالماضي، فحال ذلك بينه وبين الوصول إلى غاية النهضة الحقيقية ومراميها فبين النكوص والاستلاب وقف الوعي النقدي يدور على نفسه، يستنسخ ذاته باتجاه الماضي- التراث أو يردد صور الحداثة باتجاه الآخر – الغرب.

ربما لهذا الوضع ذاته ظهرت في مستوى الخطاب العربي ما يعرف بأزمة النقد المعاصر التي أخذت تبحث لنفسها عن حل فمن إشكالية المنهج إلى أزمة النقد مفارقة حاسمة تكشف عن ذلك الخلل القائم في عمق الممارسة النقدية العربية حيث تتواجه الهوية الثقافة الذاتية مع نظرية المعرفة التي يطورها الآخر – الغربي باستمرار دون أن نتمكن من تمثلها أو إعادة إنتاجها بمنطق اجتهادي مستقل تتحقق فيه مطالب الانسجام مع هويتنا الذاتية. فقد عجز الناقد العربي نتيجة الإكراهات التاريخية المتعددة – وذلك هو تاريخيا أصل الأزمة – عن "قراءة أسئلة الواقع بقدر ما كان باحثا عن اجابة اسئلة تخصه هو كممثل لفئة من المثقفين – تصورت أنها تستطيع أن تتماثل مع نظيرتها مصدر العلم والمعرفة والفن والأدب أي الغرب كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة..."[1] أو باحثا عن أسئلة تخصه بوصفه ممثلا لجماعة ثقافية تعتقد أنها تتماثل مع أصالة التراث. وبقدر ما يتمكن الوعي النقدي من تجاوز الموقف الإيديولوجي المزدوج تجاه النموذج الغربي أو تجاه التراث بقدر ما يتأهل لإنتاج ممارسة منهاجية مستقلة ومبتكرة ربما تشكل

[1] – سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص: 114

بذاتها الأساس التاريخي لصيانة الهوية الثقافية ذلك أن الابتكار المنهجي هو ما يعزز رصيد الأنا التاريخي للجماعة بإزاء الهويات الثقافية الأخرى.

التحليل الأسلوبي للنص الشعري:

قراءة في مشروع و اقتراح نموذج

- **د. سعيد بكّور**

المدرسة العليا للتربية والتكوين، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب

نقف في هذا الورقة على مشروع علمي يقوم على أساس معرفي ومنهجي يمتح من التراث، وينهل من الثقافة الغربية بوعي وفهم، وهضم وامتصاص، ويُخضع ما يستورده لغربلة وتبيئة تناسب طبيعة النص الشعري العربي القديم وخصوصيته الجمالية والثقافية.

يتأسس المشروع العلمي على استقلال الشخصية النقدية عن التبعية والاستيراد، وتتشكل هذه الشخصية من خلال سيرورة نقدية بنائية تقوم على الانتقاء والاختيار والمعرفة العالمة والوعي المنهجي، حيث ينتقل الناقد من مرحلة النقل الحرفي إلى مرحلة الهضم وصهر ما استورده ليتشكل أسلوبه الخاص وشخصيته المعرفية المستقلة.

مشاريع البحث في العالم العربي فردية، وهو ما يجعلها محكومة بمحدودية التأثير والاستمرار والانتشار، وأمام هذا الواقع تكون النتائج متخلفة عن التطور المعرفي الذي يسير بسرعة البرق. إن المشاريع الحقة هي التي تشرف عليها مؤسسات تضمن لها الاستمرار والمادة العلمية الوفيرة، ويقوم عليها فريق عمل يضمن سعة الاطلاع ودقة النتائج.

أولا–قراءة في مشروع:

تستحق جهود الباحثين الدكتور محمد بوحمدي والدكتور عبد الرحيم الرحموني، أن توسم بالمشروع العلمي الذي يقوم على رؤية واستراتيجية ومنهج وهدف، اختارا له عنوان (سلسلة الأسلوبية في خدمة التراث)، ولعل ما يسمه قيامه على وعي نقدي ومعرفي يضع رجله الأولى في التراث ورجله الثانية في العصر الحديث، بما وفّره من فتوحات نقدية بارزة.

لعل ما يميز هذه التجربة النقدية التي انطلقت في بداية التسعينيات، أنها اتخذت بعدين: بعد نظري على مستوى التأليف، وبعد واقعي على مستوى التدريس، وهو ما سمح للباحثين بأن يقيسا مدى نجاعة المنهج اللغوي الأسلوبي في مقاربة النص الشعري القديم.

تعدّ تجربة عبد الرحيم االرحموني ومحمد بوحمدي من التجارب التي استوعبت المنهج الأسلوبي وبحثت عن امتداداته في التراث مما منحها خصوصية على صعيدي التنظير والتطبيق، بيد أن المشروع بقي محدودا في محيط الكلية والطلبة دون أن يمتد شعاعه وأثره ليستفيد منه المهتمون بتحليل النص الشعري القديم، كما أنه لم يكتب له الامتداد ليكون أكثر انتشارا وتأثيرا.

لقد اختار الناقدان منهجا له امتداداته في التراث العربي القديم، وحاولا أن يستفيدا من الأسلوبية الحديثة بتياراتها المختلفة بما يتيح مقاربة أسلوبية للنص الشعري القديم تنفد إلى جمالياته من خلال التركيز على مجموعة من العناصر، والاتكاء على مراحل بعينها تهدي القارئ إلى عمق النص.

1-مبادئ المشروع:

إن ما يميز مشروع الباحثيْن محمد بوحمدي وعبد الرحيم الرحموني، قيامه على أسس واضحة جعلت مقاربتهما الأسلوبية للنص الشعري القديم بعيدة عن التعقيد. ويسمح استقراء المنجز النظري والتحليلي الذي خطه الباحثان في كتبهما من وضع اليد على بعض السمات والمبادئ التي ميزت مشروعهما النقدي التحليلي، نذكر منها:

-المزج بين بين مقولات المنهج الأسلوبي والبلاغة القديمة؛

-وضوح الرؤية النقدية؛

-وضوح الهدف؛

-دقة المصطلح ووضوح المفهوم؛

-براعة الانتقاء؛

-تبيئة المفاهيم المستوردة...

ينفي الباحثان أن يكون غرضهما البحث عن نظرية في التراث، فهذا مما لا يقوله باحث ولا يقبله عقل، لعدم وجود النية والشروط.

يجمع المشروع بين ما هو من صميم الأسلوبية المعاصرة والنهل من معين التراث اعتمادا على مبدأ الانتقاء، ويستفيد من البلاغة ومن حقل التفسير الذي اتبع فيه البلاغيون منهجا تطبيقيا.

2–الوعي النظري.

يرى الباحثان أن المنهج الأسلوبي هو أنسب المناهج لدراسة النص الشعري لأنه يتطلب معرفة بعلوم الآلة من نحو وبلاغة وعروض[1]، كما أن له امتدادا وأصالة في التراث[2].

يؤكد الباحثان أن البلاغيين والمفسرين طبقوا هذا المنهج، ولا يعني ذلك أنه كان لهم وعي نظري منهجي، ويقران أنهما ليسوا ممن يلتمسون النظريات الحديثة في التراث، أو يبحثون لها عن أصول بدعوى السبق والريادة، فهذه مكابرة لا طائل منها ولا خير فيها[3].

يتميز المنهج الأسلوبي بعدم إلغائه الجانب الذاتي، ويعتمد الحدس والإحساس الباطني[4]، مع التعويل على الإحصاء الكمي والدليل[5]، وهو بذلك أنسب المناهج لقراءة الشعر[6] لجمعه بين الذاتية والموضوعية بشكل متكافئ.

3–مراحل التحليل اللغوي الأسلوبي:

إضافة إلى الوعي النقدي المتمثل في الدقة المصطلحية واعتماد معيار الانتقاء ووضوح الرؤية، يعتمد الباحثان على مراحل محددة في تحليل النص الشعري أسلوبيا ولغويا، وهو ما

[1] –التحليل اللغوي الأسلوبي: منهج وتطبيق، ص 4

[2] –المرجع نفسه، ص 4-5

[3] –المرجع نفسه، ص 5

[4] –نفسه، ص 6

[5] –نفسه، ص 6

[6] –نفسه، ص 7

يفصح عن هضم للمنهج وقدرة على تنزيله ليناسب النص الشعري القديم، وتتمثل هذه الخطوات في الآتي:

أ-اختيار النص[1]

يتم الاختيار بالتقيد بالأسس العلمية والموضوعية والمنهجية، والموضوعية هنا لا تعني إقصاء الاعتبارات الذاتية، فحضور الحدس والذائقة واردان بشكل كبير.

تتمثل الاستراتيجية السليمة المتبعة في التحليل الأسلوبي على اختيار النص أو النصوص لشاعر واحد وعزلها وتحديدها، ثم دراستها للنظر إذا ما كانت تنتظمها سمات أسلوبية.

يتم اختيار النصوص عبر قناة الحس اللغوي والذوق الشخصي والذاتية، ومن الحقائق الثابتة في التحليل الأسلوبي أن بعض النصوص لا تستجيب للتحليل الأسلوبي.

يتحدث الباحثان عن قصور التحليل الأسلوبي للشعر القديم، وهو ما حركهما لتنزيل التحليل الأسلوبي وتطبيقه، ووصفوا هذا القصور بأذى أصيب به الشعر القديم.

ب-اختيار الظواهر الأسلوبية وتفسيرها[2]

يُظهر الباحثان فهما واضحا لمصطلح الظاهر الأسلوبية، من خلال تعريفها واختيارها وإعطاء الأمثلة عنها، وكيفية جردها ووصفها وتفسيرها. نبرز ذلك فيما يلي:

- الظاهرة الأسلوبية هي الظاهرة التي تتردد، فقد تكون أصواتا أو مفردات أو تراكيب أو بنيات صوتية أو قرائن مجازية، ويقصد بها أيضا السمات أو الخواص أو المؤثرات. والسمات الأسلوبية تكون واضحة ظاهرة لكن الأمر ليس قاعدة مطردة.

[1] -ينظر المرجع نفسه، من الصفحة 7 إلى 12.

[2] -ينظر: التحليل اللغوي الأسلوبي، ص 12-20

- الممارسة تصقل موهبة الأسلوبي وكفاءته، فالمحلل لا يهتم بكل ما في النص، إذ يصرف أهميته لما له أهمية.
- الربط بالمتغيرات المقامية والسياقية.
- المنهج الأسلوبي منهج انتقائي.
- الاعتماد على المقاييس الذاتية المبينة على الحدس.
- الحدس لا يمكن أن يكون بديلا عن مقاييس موضوعية، لأن الأحكام المعتمدة على الأذواق تكون غير دقيقة.
- نتأكد من سلامة أحكامنا النقدية، عن طريق الإحصاء الكمي العددي أو استخدام عبارات عددية، رغم ذلك فالإحصاء مشكوك في جدواه لأنه لا يقدم أجوبة واضحة.
- أي ظاهرة تفترض دافعا من الشاعر وتقتضي تفسيرا من القارئ.
- تكون للظاهرة دلالة فنية معينة، عندما تعبر عن شيء ما، وعندما تعبر عن مراد الكاتب، وإذا رأى القارئ أن للخاصية الأسلوبية وجها دلاليا ما.

ج–دراسة البدائل الأسلوبية

كل استعمال لبديل أسلوبي يخضع لاختيار أو تخيّر، ففي الكتابة تظهر بعض العناصر على السطح، ويعمل المحلل الأسلوبي على إبراز القيمة الأسلوبية لعبارة ما بالمقارنة مع البدائل غير المكتوبة.

- في الصور التعبيرية هناك صور أصلية وأخرى بديلة، والصور البديلة هلي الأقدر على تربية الفائدة الجمالية. ويطرح المحلل أسئلة عن سبب الاختيار وفائدته: لماذا اختار الشاعر هذا التعبير؟ وما دلالاته البديعة ونكته اللطيفة؟

- يسوق الباحثان لتوضيح فكرة البدائل أربعة أبيات.
- يمس التحليل الأسلوبي كل مستويات النص ويدرس الاختيارات اللغوية وكيفية مساهمتها في إنتاج الدلالة.
- يعتمد المحلل الأسلوبي في دراسته للبدائل والمقارنة بينها على حدسه وخبرته وكفاءته الأسلوبية، والعنصر الموضوعي الوحيد هو الفصل بين المستويات للترتيب والتنظيم.
- بين لغة المبدع وشخصيته علاقة، تظهر في البدائل والاختيارات.

-الإحصاء: أهميته ومزالقه

يبدي الباحثان أهمية بالغة بالإحصاء في رؤيتهما التحليلية، لذلك ينبهان إلى ما يمكن أن يقع فيه المحلل الأسلوبي من مزالق تؤثر على نتائج التحليل. وينطلقان من التعريف التالي للأسلوب ليبنيا عليه رؤيتهما للإحصاء: " أسلوب النص هو وظيفة مجموع النسب بين تردد مواده الصوتية والنحوية والمعجمية، وتردد مواده المماثلة في نموذج آخر قريب منه سياقيا "[1] ، وعليه يبينان جملا من التنبيهات[2]:

- دراسة الأسلوب تشمل كل مستويات النص، لهذا يتعذر الإحصاء في كل الاتجاهات (ص 114).
- هناك مستويات يصعب إخضاعها لتقنيات التحليل الأدبي، وهي الجمع والوصف والتصنيف (ص 115).
- لا بد من مقارنة النص المدروس بنص معياري قريب منه سياقيا، ذلك أن نتائج الإحصاء تكتسب قيمتها في ضوء الفوارق (ص115).

---

[1] -دراسات أسلوبية في التراث، د. محمد بوحمدي و د. عبد الحريم الرحموني، أنفو برانت، فاس، 2005م، ص 114

[2] -المرجع نفسه، ص 114-118

- المقارنة لا تصح إلا بين نصوص بينها قواسم مشتركة (ص115).
- إحصاء السمات دون مقارنتها يكون فارغا وعديم الجدوى وبلا قيمة علمية.. ويفضي إلى نتائج خاطئة (ص 116- 117).
- الباحث الذي لا يتمتع بكفاءة أسلوبية متميزة في تذوق النصوص والاستجابة الجمالية لن يذهب بعيدا في دراسته.. ولن يحقق شيئا ذا بال إذا كان يعول فقط على التحليل الإحصائي (ص 117).
- لا بد للمحلل أن يشحذ حاسته الفنية ويصقل خبرته الأسلوبية ليجيد الإصغاء إلى نبض الكلمات ويلتقط أدق الذبذبات. إن ثمة حرارة داخلية تتوهج داخل مفردات اللغة من جهة، وضمن ترابطها وانسجامها من جهة أخرى (ص 118).

وفي السياق نفسه، نبه الباحثان على مجموعة من مزالق الإحصاء[1] التي يمكن للمحلل الأسلوبي أن يقع فيها، فتكون النتيجة وبالا على النص وقتلا له:

- غياب المقارنة.
- غياب التمييز بين السمات الأسلوبية الثابتة والسمات المتغيرة أو بين السمات العامة والسمات الفردية.
- الركون إلى الإحصاء وإغفال الحدس والحاسة الفنية.
- إغفال أن الأسلوب ثمرة دراسة مختلف جوانب النص دراسة شمولية.
- عدم تحديد المصطلح تحيدا دقيقا قبل الانخراط في أي مقارنة إحصائية.

[1] -ينظر دراسات أسلوبية في التراث، ص 119

د-ملاحظات حول المنهج الإحصائي:

- المعطيات الإحصائية ليست أكثر من نقطة البداية أو المنطلق، تفحص في إطار تحليل المستويات.
- يمكن للمعطيات الإحصائية أن تفيد في تأكيد الملاحظات الذوقية التي نبديها حول الأسلوب.
- التحليل الإحصائي يلامس النص ملامسة سطحية، لأنه يقف عند حدود ما هو بارز وواضح.
- يتعذر طلب دليل كمي على كل ملاحظة نبديها حول أسلوب النص.. ويكفي أن نعدّد الأمثلة للسمة الأسلوبية موضوع الدراسة.
- توجد أنظمة أخرى في النص، منها ما هو من الصعب إخضاعه للمقاربة الإحصائية بتقنياتها المختلفة من جمع ووصف وإحصاء.

4-على مستوى التطبيق:

بدأ الباحثان مشروعها العلمي في الأسلوبية بكتاب تطبيقي صرف وسم ب"تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم"، وضعا له مقدمة قصيرة تحدد النقط التي سيركز عليها التحليل، لكن الظاهر أن ملامح المشروع كانت واضحة من اختيار العنوان والتركيز على البعد اللغوي والأسلوبي، وفي الكتاب الثاني "التحليل اللغوي الاسلوبي: منهج وتطبيق" اعتنى الباحثان بالتنظير وإبراز الوعي النظري، وبدا واضحا أنهما يصدران عن رؤية ووعي. ولا شك أن هذا

الوضوح في الرؤية مرده إلى التطبيق الذي افتتحا به مشروعهما، فالممارسة التطبيقية هي التي تزود الباحث بالأدوات المناسبة لأنها تضعه في مواجهة النص مباشرة.

إن تنزيل الرؤية والوعي النظري جعل الباحثين يقترحان ثلاثة نصوص؛ الأول لابن القيم الجوزية الذي تبدو فيه ملامح التحليل الأسلوبي، والثاني تحليل للجزء الأول من مقدمة قصيدة أبي العلاء المعري، والثالث ترجمة لتحليل نص شعري ينسب لأبي ذؤيب الهذلي. هذا فيما يتعلق بكتاب (التحليل اللغوي الأسلوبي: منهج وتطبيق)، أما في كتاب (تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم) فقد اختار الباحثان نصوصا ذات صيت لأبي نواس والمتنبي وأبي العتاهية، وكأنهما ارادا أن يؤكدا ذيوعها من خلال إبراز ما تتميز به من جماليات متفردة.

إذا تتبعنا تحليل الباحثين لمقدمة قصيدة أبي العلاء، سنقف على محاولة ناجحة في تنزيل الوعي النظري الذي يمزج بين ما هو لغوي أسلوبي، حيث يحضر مفهوم الاختيار، وطلب الغاية من التعبير، والتأويل انطلاقا من الاختيار، وفائدة التقديم والتأخير من خلال ربطه بالسياق، والربط بين الدلالة والصياغة، وتناسب التعبير المختار مع رؤية الشاعر للكون، والبعد الفني للتعبير، وربط القافية بالمعنى، وارتباط الاختيار بالسياق، وفهمه في سياقه.

ثانيا: اقتراح نموذج قرائي: نحو قراءة جمالية تأويلية (نونية ابن زيدون نموذجا)

أ-الأساس النظري.

تحاول هذه الورقة تقديم محاولة نقدية نظرية غايتها الإسهام في اقتراح رؤية قرائية للخطاب الشعري تراعي الجانب الجمالي، وتبحث في دلالاته الخفية التي تؤدي إليها المكونات الداخلية في تعالقها العضوي.

الشعر تعبير لغوي فني، يهدف إلى التأثير الجمالي في المتلقي من خلال خلق الدهشة والتغريب، بيد أن رهانه الجمالي لا ينفصل عما يضمّنه الشاعر إياه من رؤى ومشاعر وأفكار وآمال وهواجس، وهنا يُفتح مجال التأويل الذي يجتهد في القبض على ما قصد إليه المبدع وما لم يقصد، وذلك بتوجيه من السياق والعلاقات النصية والمكونات الفنية التي لم يضعها الشاعر عبثا ولم يوظفها اعتباطا.

.1

يساعد رصد خاصية (العُدول) في النص الشعري على تأكيد فاعلية (القراءة الجمالية التأويلية)، فخرق العلاقات الإسنادية، والتغيير في التركيب، والخروج عن المألوف في توزيع المكونات الإيقاعية، يحقق أبعادا جمالية ترفع من القيمة الفنية للنص الشعري، ويتجاوز مدى إشعاعه إلى البوح بدلالات لامتناهية يسهم في خلقها الصورة التعبيرية وقدرة القارئ على النبش والتأويل[1].

[1] -ينظر: التحليل اللغوي الأسلوبي منهج وتطبيق، د. محمد بوحمدي و د. عبد الرحيم الرحموني، مطبعة أنفو برانت، فاس المغرب، ط1، 1994 م.

تراهن القراءة الجمالية التأويلية على الصور التعبيرية (التشبيهية، والاستعارية، والتركيبية، والإيقاعية) التي تجنح إلى المخالفة، مما يفضي إلى فوائد جمالية تشكّل تمهيدا وممرا هاديا إلى قراءة أعمق تكشف عن المعاني الخبيئات، وتحاول التبرير الجمالي للاختيارات والظواهر الأسلوبية على حد سواء.

.2

ترتكز القراءة الجمالية على استثمار مقولات البلاغة بوضعها في سياقها النصي ومحاولة ربطها بالسياق الخارجي والبحث في دواعي اختيارها وجدواها الفنية والدلالية على حد سواء، وهكذا يكون التعالق بين الجمالي والتأويلي سببيا جدليا يفرضه منطق النص الداخلي.

تركز القراءة الجمالية التأويلية على التفاعلات الداخلية بين مكونات النص، وما تفرزه من إشعاع جمالي يحدث أثرا في المتلقي، وتفتش في الأبعاد الفنية للتعبير المختار، وتأخذ بعين الاعتبار في عملية التأويل كل عنصر له فائدته في توجيه الدلالة.

تنفتح القراءة الجمالية التأويلية على ما هو خارجي، سواء كان نفسيا أو تاريخيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا، ما دام يضيء النص ويساعد على التأويل، غير أن هذا الانفتاح ينبغي أن يكون حذِرا مشروطا بدوره في إضاءة المعنى وترجيح التأويل.

إن مكونات النص الشعري كلها ذات فائدة وجدوى، بيد أن القراءة الجمالية التأويلية قد تركز على بعض المكونات وتهمل الأخرى نظرا لفاعليتها الجمالية وقدرتها على فتح أبواب التأويل.

.3

تنبني القراءة الجمالية التأويلية على قاعدة عامة مفادها أن كل تعبير فنيّ خالف المألوف له تعليل وتبرير، وكل توظيف للعناصر التعبيرية بمختلف أشكالها يكون لداعٍ يرمي إليه الشاعر، فلا مكان للصدفة في بناء القصيدة.

تستفيد هذه القراءة من منجزات المناهج النقدية المعاصرة، وتستعين بالمقولات البلاغية والعروضية وكل ما له علاقة بتكوين نسيج النص الشعري، وعليه فهي تنفتح على كل ما يساعدها على تقديم فهم جمالي للنص، منطلقه الصورة التعبيرية المخالفة للمألوف، والشكل التعبيري المختار، وغايته الطموح الدلالي والجمالي الذي نعول في استخلاصه ومحاولة القبض عليه على التأويل القائم على التأمل والاجتهاد.

تمثل الصورة التعبيرية الجميلة نقطة الانطلاق التي تسلمنا إلى اللحظة التأويلية المنفتحة، وبين نقطتي البداية والوصول يقطع القارئ المؤول مسافات يستنفر فيها مدركاته وحمولته الفنية والفكرية ويرتهن بالسياق ويحاول استنطاقه ليظفر بصيدٍ تأويلي يروي ويشفي.

من المعلوم بالضرورة أن النصوص ليست على القدر نفسه من الوفرة الجمالية، فهي درجات في سلم الجمال الفني والقوة الإبداعية، وعلى هذا تراعي القراءة الجمالية التأويلية هذا الاختلاف والتفاوت من خلال الاعتماد على خطة منهجية قوامها استثمار ما يزخر به النص من صور تعبيرية واختيارات أسلوبية ذات بعد جمالي، فبعض النصوص قد تتوفر فيها الشروط الجمالية التي تسعف في تعدد التأويلات وانفتاحها لغناها الجمالي، وبعضها الآخر قد يكون غناها راجعا إلى مستوى جمالي واحدٍ ركز عليه الشاعر، وهنا يكون الاهتمام بما يتوفر في النص من قيم جمالية، والاتكاء عليها للبحث في أبعادها من خلال ربطها بالسياق الداخلي.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول أن كل النصوص الشعرية صالحة لتطبيق القراءة الجمالية التأويلية حسب ما تزخر به من عناصر فنية، وعلى القارئ أن يحسن الانتقاء وتتبع سيرورة الدلالة والربط بين كل المكونات ليكون تأويله مقنعا.

للقارئ أن يختار بين خطتين حسب ما يراه مناسبا:

-أن يقسم مستويات النص، ويجرد عناصرها والظواهر المكونة لها، ثم يمضي في تأويلها باستحضار تعالقها السياقي النصي مع نظيراتها، وهنا لا بد من احترام مبدأ التداخل العضوي بين سائر المكونات الإيقاعية والأسلوبية والبلاغية، وما يترتب عنها من التفاعلات للانطلاق منها إلى فضاءات التأويل وعوالمه المترامية.

-أن يتناول العناصر والمستويات الفنية مجتمعة دون انتقاء وترتيب، في ترابطها السياقي، ومن شأن هذه الطريقة أن تثمر فوائد تأويلية جُلَّى لأنها لا تفصل بين المستويات التعبيرية، وتبقي القارئ في صلب عملية البحث عن المعنى من خلال الربط بين الشكل التعبيري والبعد الدلالي، مع استحضار البعد النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي الذي تنفتح عليه الاختيارات الفنية.

وتنبني خطة القراءة الجمالية التأويلية على مرحلتين:

- المرحلة الأولى تنصرف إلى تحديد الصور الشعرية والاختيارات الأسلوبية والإيقاعية والصوتية.
- المرحلة الثانية، ينصرف الاهتمام فيها إلى الدلالة التضمينية التي تنطوي عليها الاختيارات الفنية، ومحاولة تحديد دواعي اختيارها والقبض على ظلالها الجمالية، ولا بد من استحضار التواشج الداخلي بين هذه

الاختيارات الذي يعد سببا رئيسيا في القبض على مدلولات المكونات الفنية والاختيارات ومنطوقاتها الخفية، وعلى القارئ أن يستعين بخبرته وحدسه وقدرته على رصد التفاعلات بين سائر الاختيارات والمكونات والمستويات، والمرور عبرها إلى القبض على إشعاعاتها وأبعادها.

ب–قراءة في نونية ابن زيدون.

نطبق هذا الاقتراح القرائي على نونية ابن زيدون التي تتوفر فيها الشروط الجمالية، وتتيح الانفتاح والاجتهاد في التأويل بدرجة عالية، ونتخذ من الأسئلة التالية منطلقا للنموذج:

1. ما الفكرة البؤرة التي تنطلق منها القصيدة؟ وما المعاني النووية التي تتفرع عنها؟
2. ما السبب في حفاظ المعاني النووية على نبضها رغم دورانها في فلك المعنى الواحد (التنائي والتداني)؟
3. ما دلالة الابتداء بالإخبار عوض الإنشاء؟
4. ما الداعي إلى الانتقال من الخبر إلى الانشاء وما جدوى ذلك فنيا؟
5. ما الداعي إلى اختيار وزن البسيط قالبا إيقاعيا عاما؟
6. ما علاقة القافية بالواقع النفسي للشاعر؟
7. ما البعد الفني والدلالي للطباق؟ وما دوره في الكشف عن تحولات الذات وتفريع الثنائيات الضدية التي تعكس تموجات النفس؟
8. ما دلالات التخيّر الأسلوبي الذي يعتني به الشاعر عناية واضحة؟

9. ما دلالات البعد الصوتي الذي يركز على المدود والتضعيفات؟ وما علاقته بالبعد النفسي؟

10. لمَ يراهن الشاعر على التوازي والترصيع في تصوير معانٍ دون غيرها؟

11. ما دور الحذف في تحقيق شعرية المفارقة وفتح آفاق التأويل؟

12. ما الباعث على استثمار طاقة التقديم والتأخير في بعض المواضع؟

13. هل تقتصر وظيفة العدول البياني على التزيين أم تتجاوزها إلى وظائف يمليها السياق والتماهي مع مكونات التعبير الشعري؟

نخلص من هذه الأسئلة إلى فكرة مفادها أن الصورة التعبيرية، أيا كانت، لها فائدتها وجدواها وتنفتح على دلالات وتأويلات يكون الرهان فيها على قدرة القارئ على رصد التفاعلات الداخلية بين مكونات النص للقبض على الدلالات المنفلتة، وينبغي التأكيد على أن العناصر المذكورة في الأسئلة المطروحة تتوفر في القصائد بدرجات متفاوتة.

أولا: تموجات الذات والمعنى والإيقاع

نونية ابن زيدون[1] قصيدة سائرة ذائعة عابرة للأزمان، عزَف فيها الشاعر معزوفة البين الأخيرة مسدلا الستار على تجربة عشق لم يكتب لها الاستمرار، وخلدت اسمه واسم ولادة في سجل المحبين، وهي إحدى أسير قصائد الشعر الأندلسي إلى جانب قافيته البديعة.

[1] تنظر القصيدة في: ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، نهضة مصر للنشر والتوزيع، ص: 141-148

- **تشظي الذات وتموج المعنى:**

تقوم القصيدة في بنائها العام على الطباق الذي تتفرع عنه المعاني والأساليب والثنائيات؛ ويصور لنا تموجات النفس بين شعورين وعالمين، ويعكس في النهاية حالتي المد والجزر التي تعيشها الذات المعذّبة بعد أن حلّ البين مكان الوصل.

تنبني القصيدة على ثنائية (التنائي والتداني) التي تتفرع عنها المعاني النووية وتعود إليها، مما يحدث الانشطار المعنوي المفرز لثنائيات تصب في الثنائية الأصل، وعلى الرغم من دوران المعنى حول التلاقي والفراق إلا أنه يظل متجددا نابضا يبوح بالأسرار، وهو ما يحقق الوحدة العضوية والنفسية في القصيدة.

يبدأ الشاعر بتقرير الحقيقة الساطعة الصادمة حقيقة التنائي، ووظف لتقريرها الفعل (أضحى) الذي يفيد تحققها ووضوحها، ويتسم المطلع بالهدوء الذي تأثر بالاختيار الخبري الذي يرجّحُ قولَ القصيدة بعد مدة هدأت فيها المشاعر والانفعالات، ويعكس الإخبار الهادئ نفسا هدّها التعب والشوق، فالشاعر يصف واقع البين ويأسى على ماضي الوصل.

يمضي الشاعر، بعد ذلك، في تأكيد واقع البين الذي يرخي بظلال الحزن السوداء مستحضرا الماضي السعيد، ويستثمر فاعلية الطباق ليصور حجم التحول الذي طرأ من الضد إلى الضد، وهذا التذكر للماضي يوقظ فيه مشاعر الأسى مما يضطره إلى الاحتماء بالأسلوب الإنشائي الذي يفضح تصبّره الذي ظهر في الاختيار الأسلوبي للخبر في مطلع القصيدة.

ويلجأ إلى لوم المحبوبة على ما فعلت من إسعاد الحساد والعدا، وأنه ما يزال يمحض لها الوفاء الذي يتخذه دينا يعتقد به، ويمضي في وصف ما صار إليه وأساه على ما مضى وتحوُّل أيامه من حال السعادة إلى حال الشقاء، وبعد أن يشبع نهمه التذكري، ترتفع درجات الأسى

ويصل المد الانفعالي أقصاه فيحتمي بالإنشاء والقسم ليؤكد صدق مشاعره، وينفي فرضية التغير ويدفعها، ومن فرط الشوق الدامي يخاطب عناصر الطبيعة من سحاب ونسيم لتبلغ السلام وتبعث العهد الماضي، ويعول عليها رسولا خفيا لربط الصلة بينه وبين الحبيب البعيد.

انتقل الشاعر من حال الهدوء والتصبر إلى حال الانفعال والتأثر، مما جعله ينتقل من الإخبار إلى الإنشاء، لكنه بعد هذا المد الانفعالي يركن إلى وصف جمال المحبوبة الجسدي والشكلي، ليتخذه فرصة لاسترداد الأنفاس ومتابعة التأرجح الشعوري بين الماضي والحاضر، وهذا عين ما يلجأ إليه إذ يركن إلى الذكرى السحيقة حيث الحياة لذيذة والعيش غض، ويلوذ بالنداء وكأنه يستدعي الماضي ليحل بالحاضر، وما يلبث أن يعود إلى تأكيد البقاء على العهد موظفا أسلوب النفي، والشاعر طيلة القصيدة مسكون بدفع تهمة النسيان وتأكيد عكسها، ويزاوج في ذلك بين النفي والتأكيد والقسم ، وعليه فهو لا يقبل بديلا عن محبوبته، وينهي سرده وانفعاله ووصفه بدعاء يكشف عن هدوء يعكس يقينا بالبين الذي لا لقاء بعده، وهكذا جاء بناء القصيدة دائريا تخللته تموجات شعورية يحكمها المد والجزر.

- **إيقاع القصيدة بين المد والجزر:**

يتأرجح الإيقاع بين الخفوت والحركية ، ويتأثر بالمعاني والواقع النفسي المتحول للشاعر ، ويكتسب نبضه من توظيف الطباق الذي يجعل حركيته بين مد وجزر، صاعدة حينا ونازلة حينا آخر ومتموجة حينا ثالثا، كما يتأثر بقلب مواضع الألفاظ في التركيب، حيث يحاكي القلب الموضعي حركية النفس الداخلية، وتتقوى فاعليته بالجناس والتوازي والتكرار والتصدير والترصيع ، وهذه الظواهر كلها تجعل القصيدة لوحة فسيفسائية تتلون بأصباغ متباينة، وبين

انفعال النفس ورنين الصوائت وتلوّن الصوامت تتحول جغرافيا القصيدة إلى ميدان فسيح يعكس طبيعة التموج الذي تحياه الذات.

أ- إيقاع الوزن والقافية والتصريع: التماثل والتناسب

اختار الشاعر بحر البسيط لامتداده وطول نفَسه الذي يمنح مساحة للبوح والبث والشكوى والتأسف والتحسر، والتحول من التفعيلة السباعية إلى الخماسية يعطي للشاعر قالبا متسعا يمكنه من احتواء التدفق الانفعالي الممتد الذي ينطلق دون حابس يئده، ويتسم البسيط بكونه يصلح للمعاني الفخمة الجليلة وللمعاني اللينة، مما يجعله ذا منزع قصصي وإنشائي في آن[1]، وقد أبدع الشاعر في جعله معبرا عن واقع النفس في انفعالاتها وتقلباتها، ومحتويا لهدير الذكرى الذي تحول إلى بوحٍ سردي يقطر أسى.

الوزن قالب إيقاعي ذو مساحة محدودة تتراوح مكوناته الصوتية بين السكون والحركة، لكن الشاعر استطاع إخراجه من حال القوة إلى الفعل، وجعله من خلال ما صبه فيه معبرا عن تلاطمات النفس الشاعرة وتفاعلاتها وانفعالاتها، وكذا تموجاتها ونبضها، وهنا نستحضر فاعلية الأصوات كالتضعيف والمدود وتكرار الصوائت والصوامت ودورها في إغناء الإشعاع الإيقاعي المصور للنفس وتقلباتها.

وللقافية بعدها الجمالي الواضح، وتتحدد صوتيا في الصورة التالية (–0–0)، وجاءت مطلقة متواترة عكست من خلال تكوينها الصوتي البعد النفسي للشاعر وتأرجحه بين الانكسار والجرح الغائر وبين الرغبة في الخروج من المعاناة الضاربة في العمق.

[1] –المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدكتور عبد الله الطيب، ط3، الكويت، 1989م. 1401 هـ، ج1\508

إن تواتر القافية وَسمها بالسرعة، وهو ما عكس رغبة الشاعر الملحة في ختم المعنى الذي يثقل على نفسه، ورغم أنه يصطدم بحفرة الياء العميقة (يـ) يجاهد لكي يسحب نفسه من الغرق ويقاوم من أجل الانفلات وهو ما يمثله ألف المد. إن القافية في عمقها مصبّ البيت معنى وإيقاعا، وقد قطع الشاعر من بداية البيت إلى نهايته مسافة ممتدة وكان طبيعيا أن يجعلها الشاعر سريعة تعجل بانتهاء البوح المؤلم.

زاد التصريع من فاعلية الإيقاع في البيت الأول، فالسردية الباهتة التي افتتح بها الشاعر قصيدته أملت عليه ضرورة ضخ حيوية إيقاعية من خلال خلق التماثل الصوتي بين العَروض (نِينا: -0-0) والضرب (فينا: -0-0)، وعبر هذا الاختيار في العمق عن نفس هدها التعب فلجأت منذ البداية إلى إسقاط بعض الحروف عن طريق إدخال التغييرات على التفعيلات.

ب-إيقاع السرد والوصف: بين الانفعال والهدوء

يعول الشاعر في بثه على السرد الذي يساعده على التفصيل، ويتأثر الإيقاع بهذا الاختيار التعبيري، فالشاعر ماضٍ في بوحه لا يني ولا يتوقف ولا يأخذ نفسا، مما يجعل المعاني متداعية منطلقة، وكأنها تأتي من كل الجوانب، ويتسم هذا السرد بسمتين يتدخل الطباق في رسم خطيهما، فتارة يكون إيقاع المعاني هادئا معتمدا على الإخبار، وتارة يرتفع نسقه متأثرا بانفعال النفس التي يحركها إيقاظ الذكرى واستدعاء الماضي السعيد، وهنا ينتقل الشاعر إلى توظيف الإنشاء مما يسم إيقاع المعاني والجمل بالحركية والتموج.

وأمام شدة الانفعال وتداعي المعاني، يلجأ الشاعر إلى الوصف ليأخذ قسطا من راحةٍ بعد مراحل من الانتقال السردي بين الماضي والحاضر، إذ يتوقف مصورا جمال المحبوبة وزينتها وروعة قوامها، مما يسم المقطع الوصفي بالهدوء والثبات، ويؤكد ذلك خلوه من الأفعال ومن

ثنائية التنائي والتداني التي تحدث التموج الإيقاعي، وللخيار الأسلوبي الوصفي داعيان، أولهما تناسل الهم من تذكار الماضي، وآخرهما الاستعداد للمضي قدما في طريق البوح والبث.

ج–إيقاع الطباق بين تشظي الذات وتقلب المعنى

يقوم إيقاع القصيدة الداخلي على الثنائيات التي يفرزها الاعتماد الكبير على الطباق الذي يتكرر ما يقارب 15 مرة معبرا عن تشظي الذات وانقسامها وشرخها، ويفرز بعد ذلك إيقاعا نفسيا ومعنويا يتجاذبه الألم والأمل، وتنشأ عنه ثنائيات لا حد لها تؤكد حجم الانقسام الذي تعانيه الذات وانتقالها بين شعورين متناقضين، وعالمين بينهما هوة بعيدة، عالم الحاضر وعالم الماضي، وهذه الحركة السريعة التي تتم على مستوى النفس والذهن تقوي من فاعلية الإيقاع العام للقصيدة.

يبرز الطباق حجم الشرخ الحاصل على المستوى النفسي، وكأنه يقسم الشاعر شطرين؛ شطر يعيش في الماضي وشطر يعيش في الحاضر.

د–إيقاع المعنى بين التباطؤ والتسارع

يمكن الحديث ، أيضا، عن إيقاع المعنى الذي يتأثر بحركية التركيب تقديما وتأخيرا ، ففي البيت الأول يفاجئ الشاعر المتلقي بالموضوع دون تمهيد ويمضي مقررا بأسلوب خبري واقع الحال وتحول الحياة من التداني إلى التنائي، ولكي يضخ الحيوية في القالب السردي الباهت الهادئ عمد إلى تقديم المسلوب (طيب لقيانا) وتأخير الواقع (تجافينا)، ولوقع المؤخر فعل في النفس إذ ينتصب كحقيقة لا مفر منها، لذلك كان وقوعه في آخر البيت ذا فائدة في تقرير واقع الفراق، من هنا اكتسب المعنى حركيته وتدفقه، لكنه انحبس في الكلمة الأخيرة التي أدت

وظيفة معنوية وأخرى إيقاعية، ولربما يفيد تأخيره رغبة في إخراجه من حيز البيت ومن ثمة من دائرة التفكير.

يتحكم التقديم والتأخير في حركية المعاني تسريعا وتبطيئا، ففي هذا البيت:

نكادُ، حين تناجيكم ضمائرنا، \\ يقضي علينا الأسى، لولا تأسينا

فأصل ترتيب الكلام على هذا النسق: نكادُ يقضي علينا الأسى حين تناجيكم ضمائرنا لولا تأسينا.

فالظاهر أن تقديم الظرف وجملته (حين تناجيكم ضمائرنا) كان بداعي تفسير ما سيأتي، فهو الباعث على الأسى والحزن، ونلاحظ كيف أنّ المعنى يصير بطيئا عند انتصاب الجملة الاعتراضية التي تقدمت، حيث خففت من انطلاقه، ويكتسب البيت إيقاعيته أيضا من التخييل، إذ نتصور مشهد الضمائر وهي تناجي المحبوب وكأنها جوقة تغني نشيد الاعتذار، ويأتي الفعل (يقضي) ليقرر واقع الحزن، الذي نزل بضربته القاضية ، وهنا يكون الشاعر في مواجهة عدو خفي يملك القوة المطلقة في الفتك بالإنسان دون أن يملك قدرة على الدفاع لخفائه، وتنتصب (لولا) مانعة وقوع القضاء على الشاعر، وهو ما يمنحه هدوءا يخفف من انطلاق المعنى المتأثر بالانفعال.

هـ–إيقاع التوازي: وَهْم الهدوء وحقيقة الانفعال

يعتني الشاعر عناية واضحة بالتوزاي الذي يمثل ظاهرة أسلوبية في القصيدة، إذ يتكرر تاما أربع مرات وغير تام ثلاث مرات، وإضافة إلى دوره النغمي في منح الحيوية الإيقاعية التي تغطي على رتابة المعنى وسيره على النسق الواحد، فإنه يلفت الانتباه إلى المعنى المصبوب، فالتوازي اختيار تعبيري مقصود يلجأ إليه الشاعر، يحقق التداعي الإيقاعي والتوقيع النغمي

ليصرف الانتباه إليه دون غيره من المعاني الأخرى التي صبها في قالب وزني عادي، ومن نماذج التوازي قول الشاعر:

ولا استفدنا خليلا عنكِ يشغلنا \ ولا اتّخذنا بديلا منكِ يسلينا

يأتي هذا البيت بعد ثلاثة أبيات يصل فيها المد الانفعالي إلى حُمَيّاه، إذ نجد الشاعر يدعو بالسقيا للعهد المتصرم وينفي تغيره ويقسم على بقاء الود، وهكذا يأتي صب المعنى في قالب التوازي وقيامه على النفي المطلق لاتهام مفترض، دالا على انفعال الذات واضطرامها، وهو ما جعل هذا الخيار الإيقاعي يفصح عن تموجات النفس ومدها الانفعالي، ويأتي تاما شاملا لكل الوحدات وكأن الشاعر يريد أن يوهمنا بأن حالته مستقرة وبأن نفسه هادئة.

و–إيقاع الصوائت والتلوين النغمي:

إن أبرز ظاهرة أسلوبية في القصيدة هي تكرار المدود، خاصة ألف المد وياء المد وواو المد، إذ تتكرر مجتمعةً 425 مرة، ويأتي ألف المد في مركز الصدارة فياء المد ثم واو المد بدرجة أقل، ولا يكاد يخلو بيت من المدود التي تعبر عن الواقع النفسي المتأرجح بين عمق المعاناة التي تعكسها الياء، والرغبة في الانعتاق والخروج من الأسى العميق الذي يعكسه ألف المد، وتعزى ظاهرة تكرار المدود بهذه الحدة والبروز إلى ارتباط الاختيار الإيقاعي بالمعنى والواقع النفسي للشاعر.

ومن الظواهر الأسلوبية الصوتية التي تدخل في إطار الإيقاع الداخلي التضعيف الذي يتكرر في القصيدة 89 مرة، إذ يفصح عن واقع نفسي يطبعه التوتر والانفعال، ويعاني من ضغط الفراق وصدمته، يقول الشاعر:

واسأل هنالك: هل عنّى تذكّرنا \ إلْفا، تذكّره أمسى يُعنّينا

بعيدا عن التكرار اللفظي وتكرار الصوامت، يمثل تكرار صائت الشدة أربع مرات قوّة الانفعال الداخلي وضغط الصدمة الممارس على الشاعر، وفي تضعيف النون إحالة صوتية على أنين النفس، وفي مجاورتها للعين تصوير لاجتماع المعاناة (صوت العين الدال على العواء) والأنين، ويدعم تفسير المعاناة والتوتر والضغط والانفعال استثمار فاعلية الأمر والاستفهام في تصوير الواقع النفسي.

ثانيا: تساوق الصور التعبيرية والتجربة النفسية

يستمد الشعر فاعليته التأثيرية وسموه الفني من الصور التعبيرية التي تنقل تموجات المعنى والذات، وتتفاعل نصيا لتثمر إشعاعات جمالية وأبعادا دلالية ونفسية، ولا تنفصل هذه الصور عن تجربة الشاعر ونسقه الفكري والشعوري، حيث تغدو نتيجة لما يعتمل داخله، وسببا في إنتاج الثمار الجمالية.

- **الصورة الشعرية: تشظي الذات وهاجس التخييل**

لعل ما يميز الصورة الشعرية في نونية ابن زيدون أنها تكشف عن البعد المأساوي للشاعر، وترتبط بالمعنى حيث تفسره وتصوره. وبين التصوير والتشخيص والتعبير والمبالغة تتأرجح وظائف الصورة وأبعادها الجمالية.

وظف الشاعر الصور الشعرية بكثرة، حيث بلغ عددها 59 صورة، ورجحت كفة الاستعارة على ما عداها من تشبيه وكناية، ومن ذلك قول الشاعر:

نكادُ، حينَ تناجيكم ضمائرنا، \\ يقضي علينا الأسى لولا تأسّينا

إن حالة الشاعر النفسية جعلته يتخيل مشهدا حواريا، وجعل ضمائره في موقع البث والشكوى والتعبير لأنها المعنية الأولى بألم المعاناة ، ومجيئها جمعا أفاد عمق الألم الذي

يعتصره، واختيار فعل المناجاة في هذا المقام يفيد حجم الانكسار الذي قضى على أي قدرة على البوح الخارجي، ويضيف الشاعر إلى التشخيص الأول تشخيصا ثانيا يرتبط بإسناد الفعل (يقضي) للأسى، وتقديم الجار والمجرور المحيل على الشاعر يفيد لفت الانتباه إلى وقوع الأذى قبل معرفة سببه، والقضاء يفيد الضربة القاصمة التي تنهي حياة المرء ، وتفيد أيضا قوة العدو الذي يمارس عليه عنفه، وهو عدو خفي لا يظهر ، مما يجعل قوة الفتك أكبر، فالأسى عدو غير مرئي يستغل فرصة خفائه ليوقع الأذى بالشاعر الذي يبقى مؤجلا بفضل تدخل التأسّي، وفي البيت حركة تكشف عن واقع النفس، فالتجاذب حاصل بين الأسى الذي يمارس عنفه وتدميره والتأسّي الذي يقف مدافعا عن الذات رادا لما يمارس عليها من عنف وفتك.

ومن الصور الاستعارية المصورة لأبعاد الذات المجروحة:

حزنا مع الدهر لا يبلى، ويبلينا

يقوم المشهد التصويري على حركتين متضادتين أفرزهما الطباق، وهما البلى والتجدّد، كما يتلون المشهد بلونين يكشفان عن طبيعة الصورة النفسية للشاعر وتأرجحه بين عالمين متناقضين، فالبلى قرين السواد والموت، والتجدد قرين البياض والحياة، لكنها حياة تسبب موتا.

يظهر الحزن في البيت ذا قدرة على الفعل، فهو يحفظ نفسه من البلى أي يتجدد كل حين، له القدرة على الانبعاث وتلوين عالم الشاعر وحياته بالسواد، ويزيد على فعله هذا قدرة على إحداث الضرر، فهو يبلي مشاعر الشاعر ويلونها بالسواد بعد أن كانت

خضراء يانعة تنبض بالحياة، والعلاقة بين (لا يبلى) الدال على الديمومة المطلقة التي تتحدى الزمن و(يبلي) سببية.

وبعد هذا البيت مباشرة يقول الشاعر:

غيظ العدا من تساقينا الهوى، فدَعَوْا \ بأن نغَصّ فقال الدهر: آمينا

يجعل الشاعر عداه في حيز المجهول، وكأنه يترفع عن ذكرهم جراء ما اقترفوه، فقد أغاظهم ما بينه وبين محبوبته من ود بالغ عبر عنه بصورة شعرية متحركة (تساقينا الهوى)، فنتصورهما ممسكين بكأسين ملئتا حبا يتبادلانها دون أن ينغص صفو اللحظة شيء من خصام أو وشاية، وفعل التساقي يدل على المشاركة ، وقد جعل الشاعر الهوى ماء لعلاقة الإحياء بينهما، فالماء يحيي الجسد، والهوى يحيي الروح، بيد أن هذا لم يرق للوشاة والعدا فدعوا أن يغصّا في تساقيهما ، ونلاحظ دقة المناسبة بين التساقي والغص، والمعلوم أن الدعاء يكون في الخير لا في الشر، ويصور الشاعر الدهر قاضيا جائرا استجاب لدعاء العدا وحقق لهم مرادهم بتقرير البين، وتدل الفاء (فقال) على سرعة الاستجابة وعدم التثبت، ولفظة (آمين) تفيد أن الدهر بنفسه كان يحنق عليهما لاتصال أسباب السعادة بينهما وعيشهما في رغد ، فتدخل بجور لينغص عليهما الحياة ويقرر كلمته الفصل.

إن الصور الشعرية، في القصيدة، تصب كلها في التعبير عن واقع الشاعر النفسي، وتصور تموج الذات وتأرجحها الشعوري بين الحزن والسعادة (الزمان يضحكنا\ عاد يبكينا)، وتسهم إلى جانب الصور التعبيرية الأخرى في الإشعاع الجمالي وفي تناسل المعاني وتداعيها، وتدور هذه الصور في إطار الثنائية الناظمة للقصيدة (التنائي\ التداني).

- **التخيّر الأسلوبي:**

للتخير الأسلوبي حضوره اللافت في القصيدة، رغم هيمنة بعض الظواهر الأسلوبية الأخرى، وتكمن أهميته في خصوصية اللفظ المختار وقدرته على حمل الطاقة المعنوية والجمالية أكثر من اللفظ المعدول عنه، وهذا البديل الأسلوبي يستحضره الشاعر إبان لحظة الإبداع أو بعدها عند الممارسة التنقيحية، ومن الأبيات التي يحضر فيها التخير الأسلوبي:

ألا وقد حَان صبحُ البين صبحنا \ حين، فقام بنا للحين داعينا

إن عمق معاناة الشاعر يرسمها صوتيا حرف الحاء الدال على الألم المبرح، ومجيئه متحركا (حَ ، حُ ، حَ ، حَ، حَ) يفيد فداحته ، ولعل الشاعر طرحت أمامه إمكانية اختيار لفظ (الموت) عوض (الحين) لكنه وجد في الثاني بعدا صوتيا يتماشى مع جو الحزن المخيم على البيت، كما أن حرصه على الجناس كان دافعا للاختيار، كما أن دلالة (الحين) متعددة، بخلاف الموت الذي ينصرف مدلوله إلى نهاية الحياة خاصة.

- **الخبر والإنشاء وتحولات المعنى:**

يزاوج الشاعر بين الخبر والإنشاء، ففي معرض البث والبوح والوصف يتخذ الخبر مطية لنقل مشاعره وتصوير واقعه، وقد يأتي بالخبر عاريا عن أدوات التوكيد إذا كان في مقام التعبير عن شيء يخصه، وقد يلجأ إلى توكيد ما ينطق به، ويكون ذلك خاصة في سياق تقرير أمر وفائه أو لفت الانتباه إلى معاناته، ومن ذلك قوله:

أن الزمان الذي مازال يضحكنا \ أُنْسا بقربكم قد عاد يبكينا

إن غاية الشاعر أن يوصل رسالة إلى الأحبة الذين شطت بهم الدار يشرح فيها واقعه وحالته، وتأكيده للخبر ب(أنّ) و(قد) فيه إشارة إلى الرغبة في درء الشك عن كل فرضية تقرنه بالسعادة أو الراحة.

وفي ثنايا الإخبار، يقحم الشاعر الإنشاء الذي يرتبط بالمعنى ارتباطا سببيا، فالشاعر وهو سادر في إخباره يصل به الأمر إلى الانفعال فيظهر الأسلوب الإنشائي بديلا معبرا عن تلاطمات النفس ورغباتها، وتتكرر أساليب الإنشاء خاصة الطلبية ما يقارب 23 مرة، وتتراوح بين النداء والأمر والاستفهام، وتخرج عن معناها الحقيقي لتفيد معانيَ سياقية، وقد تجتمع في البيت الواحد وتتفاعل لتعبر عن ذات الشاعر كما في قوله:

يا ساري البرق غادِ القصر واسقِ به

يتفاعل النداء والأمر في الإفصاح عن أمل الشاعر، فهو ينادي السحاب على المجاز طالبا منه أن يقصد قصر المحبوبة ويسقيه، ويدل هذا الطلب على فقدان الشاعر أي حيلة في ربط الصلة، فصار يخاطب عناصر الطبيعة لتنوب عنه وتحقق أمانيه، والدعوة إلى السقيا هنا تكشف عن تمنّ دفين بعودة إحياء العلاقة والعهد الذي انقضى، ويتقاطع الأمر هنا مع قوله في بيت آخر:

ليُسقَ عهدكم عهد السرور

والأمر هنا ينفتح على دلالة الدعاء والتمني في آن واحد، ويكشف عن رغبة دفينة بعودة العهد السابق، وفي قوله:

يا نسيم الصبا بلغ تحيتنا

ينادي الشاعر، كما هي عادته، عنصرا من عناصر الطبيعة، ويختار النسيم لكون رسولا غير مرئي ينفذ إلى داخل المحبوبة، وكأني بالشاعر يرغب في تكليف النسيم بإحياء مشاعر الود وبعثها من جديد، والأمر التالي للنداء يكشف عن هذا التمني ويؤكده.

هكذا تتراوح أساليب الإنشاء بين دلالات التوسل والتمني والتحسر، وتتضافر مع ما يجاورها من صور تعبيرية لتكشف عن البعد المأساوي للشاعر عبر التفاعلات الدلالية المفرزة للإشعاعات الجمالية.

وفي سياق آخر يحضر أسلوب القسم معبرا عن وصول الشاعر إلى حافة الانفعال، فبعد سيل من البث المتدفق والتذكر المتناسل، يحاول إثبات وفائه وبقائه على العهد:

والله ما طلبت أهواؤنا بدلا \ منكم، ولا انصرفت عنكم أمانينا

يلجأ الشاعر هنا إلى دفع تهمة مفترضة يقول بها الأعداء أو يتوهمها، ويعتقد أن ولادة تلهج بها أو تظنها، والقسم هاهنا يؤدي وظيفة الحجاج والتأكيد، ويفصح عن امتلاء نفسه، كما يفيد رغبته في لفت انتباه المحبوبة إلى الفكرة، ويضيف إلى القسم نفيا يقطع الشك باليقين على الأقل في نظره.

- **الضمائر بين التحام الذات وانشطارها:**

مما يلفت الانتباه في القصيدة توظيف الضمائر التي تتراوح أساسا بين (نا) و(كم أو كَ)، والطريف أن ضمير (نا) يرد ذكره في البداية في سياق يتوهم فيه الشاعر إمكانية عودة العهد الغابر، لذلك يحرص على عدم التفريق بينه وبين المحبوبة في الضمير، و (نا) في هذا المقام مفيدة لدوام التلاحم النفسي والشعوري، وعدم قدرة الفراق على إحداث القطيعة بين القلبين، فرغم كل شيء يظلان روحا واحدة.

لكن الشاعر يحس بعد مدة أن التعلق محض وهم وأن الحقيقة فراق وبيْن، فليجأ إلى الفصل الضمائري ليعكس الانفصال على أرض الواقع، ونبرز ذلك فيما يلي:

تذكرنا \ تذكره – من كان \ يسقينا – بنتم \ بنا – نعتقد \ بعدكم – عهدكم، كنتم\ أرواحنا –نأيكم \ يغيرنا.

ويصل الشاعر في النهاية إلى تقرير واقع الفراق فاصلا بينه وبين المحبوبة (عليك منا)، ورغم هذا الفصل يدعو لها بالسلام والطمأنينة، وتلك عادة المحب.

- **التقديم والتأخير: التلعّب بالمعنى وتصوير الواقع النفسي**

يمثل التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية لافتة، يعول عليها الشاعر في التعبير عن مكنوناته لأنها تتيح إمكانية تغيير الرتب بما يتناسب والمعنى والدفقة الشعورية، وترتبط أيضا بلفت الانتباه إلى الفكرة، ويفرز التقديم والتأخير، حركية داخل جسد القصيدة ينتج عنها إيقاع معنوي وإيقاع نفسي.

تتكرر ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة 36 مرة، وترتبط بالمعنى وحركيته والواقع النفسي وتموجاته مما يخلق ذبذبات إيقاعية لها دورها في الكشف عن خبايا النفس، ومن ذلك قول الشاعر:

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

قدم الشاعر الجار والمجرور (عن طيب لقيانا) وأخر الفاعل (تجافينا)، ليلفت الانتباه إلى الماضي السعيد الذي سلب منه بقوة الدهر، ويدل الحرف (عن) على فعل السلب، والتقديم يبقي الذهن متشوقا إلى معرفة ما حل محل طيب العيش، وهو ما يحرك أفق الانتظار الذي يشحذ حاسة التوقع، وتأخير التجافي فيه رغبة دفينة في إزاحته ورميه وإبعاده، فهو يستثقل ذكره

لذلك أخّره، ونتصور الشاعر يدفع بكلتا يديه ليخرج لفظ (التجافي) من حيز البيت، وهو يعكس في العمق نفورا من تحققه. بيد أنه ينتصب أمرا واقعا، ويظهر المعنى في البيت محاطا بدائرة تخنق الشاعر قوساها التنائي والتجافي.

ينطق التقديم والتأخير بدلالات يتحكم في توجيهها السياق، ومن ذلك:

حالت لفقدكم أيامنا، فغدت \ سوداً، وكانت بكم بيضا ليالينا

يظهر البيت الواقع النفسي المضطرم، فنحن أمام مد وجزر، وذهابٍ وجيئة، يقدم الشاعر الواقع (السواد) ويؤخر الحاضر (البياض) لأنه لم يعد له أمل في عودته قط، وترتيب المعاني في أصله يكون على هذه الشاكلة:

كانت ليالينا بيضا بكم، وحالت أيامنا فغدت سودا لفقدكم.

قدم الشاعر المتعلق (لفقدكم) ليبرز السبب في تغير أيامه من السعادة إلى الشقاء، ثم حذف الفاعل(الأيام) من قوله (غدت سودا) لعدم القدرة على ذكره وتكراره، وكأنه يريد أن يخرج من عالمه إلى زمان ومكان آخرين يتحقق فيهما الوصال، ولعل في تأخير (ليالينا) إلى آخر البيت وارتباطها بالسعادة دليل على دخولها في حيز الماضي وخروجها من دائرة الحاضر، فطرحُها إلى القافية إشارة إلى أنها لم تعد واقعا متحققا.

هكذا يتأثر التقديم والتأخير بمعاني القصيدة وبما يرغب الشاعر في إيصاله، ويؤثر في المقابل في المعاني والإيقاع فيخضعان لثنائية التباطؤ والتسارع، فتتحول القصيدة إلى لوحة من التموجات والذبذبات العاكسة لتحولات الذات والمعنى.

- **شعرية المفارقة: من الفراغ إلى الامتلاء**

يحضر الحذف ظاهرة بارزة تتماشى مع الواقع النفسي للشاعر، حيث يكون اللجوء إلى طي العبارات وإسقاط الكلمات مدفوعا بالرغبة في التخفيف وتجنب التعب الذي يفرزه ذكر ما يتعلق بالماضي والحاضر، ومن ذلك قول الشاعر:

إن كان قد عزّ في الدنيا اللقاء ففي \ مواقف الحشر نلقاكم، ويكفينا

يفرز الحذف شعرية المفارقة التي تقوم على ثنائية الفراغ والامتلاء، ذلك أن المعاني تتكاثر وتزداد بمقدار طيّ العبارات وإسقاط الألفاظ، حيث يكون المدى التأويلي أمام القارئ مفتوحا، ويتيح ذلك حرية في التأويل تفضي إلى امتلاء المعنى.

يظهر أن الشاعر قد فقد الأمل في تحقق اللقاء بدليل توظيفه لأداة الشرط (إن) المفيدة للشك ، ويقرن الفعل (عزّ) ب (قد) التحقيقية مما يقوي دلالة الشك وفقدان الأمل، وإضافة إلى تأخير الفعل (نلقاكم) الذي يؤكد فرضية استحالة اللقاء، نلاحظ أن الشاعر يحذف ما يلي الفعل (يكفي) مكتفيا بالإحالة بالضمير، ولعل الحذف في هذا المقام يرتبط بامتلاء النفس بعد تأكد استحالة اللقاء ، وإصابته بالصدمة التي أخرسته وجعلته يسقط الكلام، ويتيح هذا الحذف افتراض كل ما يكفي الشاعر ، والكفاية هنا تنصرف إلى الاقتناع بالواقع، والاقتناع ينصرف إلى الإيجاز اللفظي أيضا.

ومن الأبيات التي تنفتح دلالاتها بفعل الحذف قول الشاعر:

لا أكؤس الراح تبدي من شمائلنا \ سيما ارتياح، ولا الأوتار تلهينا

إن حالة الشاعر مستعصية، فعلائم الحزن والتعب بادية على محياه لا تخفيها كؤوس الراح (الكثيرة)، واختيار لفظ (أكؤس) بدل (كؤوس) أو (كأس) فيه دلالة على عظم همه وحزنه اللذين لا تفلح الأقداح الكثيرة المتنوعة في إجلائه، ويذكرنا البيت بقول المتنبي:

أصخرةٌ أنا؟ ما لي لا تحركني \ هذي المُدام، ولا هذي الأغاريد؟

ويجعل ابن زيدون الإلهاء عاما مطلقا منفتحا على كل ما من شأنه أن يجعله ينسى المحبوبة للحظات يغيب فيها عن وعيه، ولعله عدَل عن الفعل (تنسينا) إلى الفعل (تلهينا)، ذلك أن طلب النسيان متعسر، فاستعاض عنه بالإلهاء الذي يجعله خارج الزمان برهة، وما أن يعود إلى وعيه بعد ذهاب فاعلية الخمرة حتى يعود إلى تذكر المحبوبة، ومما يمكن تقديره من حذف: تلهينا عن حبك وتذكرك واللهج باسمك ومناجاتك...

خاتمة:

يتضح مما سبق مقدار التناسب بين حركية الإيقاع وتموج المعنى وانفعال الذات الشاعرة، وهو ما جعل القصيدة لوحة نفسية ناطقة نابضة متموجة متذبذبة، ونموذجا لتناسب التعبير والتجربة الشعورية، فقد حرص الشاعر على صبّ الإيقاع النفسي وتموجه بين الصعود والهبوط، وتراوحه بين النبض والخفوت، في قالب إيقاعي متعدد الأشكال والألوان، وهو ما يبرز وعيه بانفتاح الإيقاع على كل مكونات النص التعبيرية.

تعد القصيدة، في عمقها، نموذجا لتساوق التجربة النفسية والتعبير، حيث يختار الشاعر الصور التعبيرية العاكسة للواقع النفسي بعناية ودقة، بما يكشف عن تموجات الذات وذبذباتها، ويجعل المعنى متأثرا بالأساليب المتخيرة، ورغم ما في القصيدة من صنعة فنية واضحة

فإنها تعبر عن أبعاد النفس الإنسانية وتأرجحها بين حالتي المد والجزر والحضور والغياب، وذلك سبب من أسباب خلودها رغم تغير الأزمان وتبدّل الأذواق.

المصادر والمراجع المعتمدة:

1. التحليل اللغوي الأسلوبي منهج وتطبيق، د. محمد بوحمدي و د. عبد الرحيم الرحموني، مطبعة أنفو برانت، فاس المغرب، ط1، 1994 م.

2. دراسات أسلوبية في التراث، د. محمد بوحمدي و د. عبد الحريم الرحموني، أنفو برانت، فاس، 2005م.

3. ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، نهضة مصر للنشر والتوزيع، ص: 141-148

4. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول)، الدكتور عبد الله الطيب، ط3، الكويت، 1989م ـ 1401 هـ.

تلقي النقد الثقافي

عند عبد الله الغذامي، ونادركاظم، وأحمد المرازيق بين المنهج والنص

- ذ. صلاح الدين أشرقي

مختبر المجتمع والخطاب وتكامل المعارف، جامعة محمد الأول، المغرب

مقدمة:

يُشكل التلقي قضية أساسية في النقد العربي المعاصر، حيث أسس هذا النقد تصوراته ومفاهيمه انطلاقا من تفاعله مع النقد الغربي بمختلف نظرياته، وصحيح أن هذا التفاعل أسفر عن مجموعة من النتائج الإيجابية الخاصة بالنقد العربي، إلا أنه من جهة أخرى كان سببا في العديد من الإخفاقات، وكما يقول سعد البازعي فإن: "النقد العربي الحديث حقق الكثير من الإنجازات عبر علاقته الطويلة بالنقد الغربي، ولكنه أيضا واجه من المآزق والإخفاق ما قد يفوق ما واجهه أو حققه من النجاح"[1]، ومن هذه المآزق قضية التلقي التي تشغلنا في هذه الدراسة والتي تتفرع عنها بعض الإشكالات. وقد ركزنا على تلقي النقد الثقافي من خلال ثلاثة نماذج نقدية لكل من: عبد الله الغذامي، ونادر كاظم، وأحمد المرازيق، وتطرح هذه النماذج إشكالات من حيث المنهج والنص معا، ومن حيث المنهج فإننا وجدنا إشكالا واضحا يتجلى في طريقة تلقي مرجعيات ومفاهيم النقد الثقافي، والسبب الرئيس لهذا الإشكال هو ما يتعلق بالجانب

[1] سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، ص: 13

الإبستيمولوجي، أما من حيث النص فإن هذه النماذج النقدية الثلاثة تطرح إشكال التأويل الثقافي، إذ تَحوَّل التحليل الثقافي عند هؤلاء النقاد، وخاصة الغذامي ونادر كاظم، إلى تحليل إيديولوجي يؤول أفكارهما ومعتقداتهما ولا يؤول النص في ذاته. لذا فقد حاولنا أن نكشف عن هذا الأمر ونرى هل التأويل الثقافي الذي قام به هؤلاء النقاد الثلاثة كان تأويلا فعَّالا للنص أم إنه لم يخدم النص بل استحضره لتأكيد أفكار مسبقة تخص الناقد.؟

لقد تطرقت دراسات أخرى لقضية تلقي النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر[1]، غير أن هذه الدراسات لم تهتم كثيرا بالإشكال المعرفي الذي تطرحه طريقة تلقي هذا النقد عند النقاد العرب، كما أنها ركزت كثيرا على التلقي المنهجي وأغفلت النص، الشيء الذي جعل دراستنا هاته تجمع بين المنهج والنص معا وذلك في علاقة اتصال بينهما.

1. تلقي مرجعيات ومفاهيم النقد الثقافي:

1.1 تلقي مرجعيات النقد الثقافي:

تكتسي المرجعيات المعرفية أهمية كبيرة في تلقي أي نظرية غربية، وتزداد هذه الأهمية مع النقد الثقافي الذي يتأسس على خلفيات معرفية متعددة ومتنوعة تنتمي إلى مجالات مختلفة، مثل: نظرية الأدب، والنظرية الماركسية، ونظرية التحليل النفسي، ودراسات الاتصال...[2] ، وعليه فإن الوعي بهذا التعدد المعرفي والنظر إلى المرجعيات المعرفية للنقد الثقافي نظرة شاملة يُعد ضرورة نقدية لتحقيق تلقٍّ دقيق للنقد الثقافي الغربي. ومن النقاد العرب الذين تأثروا بمقترحات

[1] أنظر، دليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازعي، وكذلك، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة لعبد الله إبراهيم، وأيضا: الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق لسعيد يقطين.

[2] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص: 31.

النقد الثقافي "عبد الله الغذامي"، حيث تبنى تصورات هذا النقد ومفاهيمه وأسس مشروعه على بعض الخلفيات المعرفية الغربية، مثل اعتماده على "النظرية ما بعد الكولونيالية" ويظهر هذا بشكل خاص في كتابه: "رحلة إلى جمهورية النظرية"، إذ ركز الغذامي على ثنائية الأنا والآخر، وانتقد سياسات التمركز الأمريكية ورأى أن خطابها لا يختلف عن الخطابات الغربية السابقة، بحيث تشترك في غاية واحدة وهي السيطرة وتنطلق من ثنائية القوي والضعيف[1]، ولم يقتصر الغذامي على النقد ما بعد الكولونيالي بل إنه وظف "النظرية النسوية" أيضا في بعض أعماله، مثل: كتاب "المرأة واللغة"[2]، وكتاب "ثقافة الوهم"[3]، وكذلك كتاب "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"[4]، وقد أشار "سعيد يقطين" إلى خلفيات أطروحة التأنيث عند الغذامي ورأى أنها تستمد بعض عناصرها من النقد الثقافي ذاته من جهة، ومن اعتماد، لما بدأ يتشكل في الأبحاث الأنجلوساكسونية عن الأدب النسائي من جهة أخرى[5]، وقد كان الغذامي في هذه الأعمال، التي تطرق فيها لموضوع التأنيث، مُتشبعا بما ظهر حديثا في الثقافة الغربية والذي يمكن أن نسميه بـ "نظريات الأقليات" من بينها النظرية النسوية التي تُعد من الخلفيات المعرفية للنقد الثقافي، وقد شكلت هذه الأعمال السابقة الإرهاصات الأولى لمشروع النقد الثقافي عند الغذامي، غير أن كتابه "النقد الثقافي" هو الذي أفصح فيه عن الأسس والمرجعيات التي بنى عليها مشروعه، ومن بين هذه المرجعيات: الدراسات الثقافية، ونقد الثقافة عند دوكلاس كلنر، والرواية التكنولوجية عند كلنر أيضا، ثم النقد الثقافي عند فنسنت ليتش، والنقد المؤسساتي، والتعددية الثقافية،

---

[1] عبد الله الغذامي، رحلة إلى جمهورية النظرية، ص: 23.

[2] أنظر، عبد الله الغذامي، المرأة واللغة.

[3] انظر، عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة.

[4] انظر، عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

[5] سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، ص: 333.

والجماليات الثقافية، وكذلك الناقد المدني عند إدوارد سعيد[1]، هذا وقد استثمر الغذامي أيضا مرجعيات أخرى، ففي كتابه "الثقافة التلفزيونية"[2] عاد إلى النقاد الغربيين الذين اهتموا بدراسة وسائل الاتصال الجماهيري وبشكل خاص الخطاب الإعلامي وثقافة الصورة، كما عاد أيضا ووظّف نظريات الأقليات في كتابه "القبيلة والقبائلية"[3]، وهذه النظريات التي تُعنى بالمهمشين انبثقت من الثقافة الأنجلوساكسونية وبالضبط من الثقافة الأمريكية مما يوضح لنا اعتماد الناقد على النقد الثقافي الأنجلوساكسوني بالدرجة الأولى.

أما "نادر كاظم" فقد اطلع أيضا على بعض المرجعيات المعرفية، ففي عمله المعنون بـ "تمثيلات الآخر" عاد إلى نظريات شكلت أساسا معرفيا للنقد الثقافي، حيث اعتمد على النقد الثقافي، والتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والتعددية الثقافية، والدراسات الثقافية، ودراسات ما بعد الكولونيالية ورأى أن كل هذه النظريات تنتمي إلى ما بعد البنيوية[4]، وواضح أن نادر كاظم استثمر النقد الثقافي الأنجلوساكسوني وهو يشترك مع الغذامي في اعتماده على هذا النقد، هذا وقد استثمر الناقد نادر كاظم النقد الثقافي في كتابه "الهوية والسرد"، حيث يقول: "وتأسيسا على هذا التصور الأنطولوجي للسرد، سنجعل النقد الثقافي منطلقنا في التحليل والقراءة"[5]، غير أنه لم يُفصح عن الخلفيات المعرفية التي اعتمدها في هذا العمل، بل إنه تحدث عن توظيف النقد الثقافي بشكل عام.

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 16 . 50.

[2] انظر، عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي.

[3] أنظر، عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة.

[4] نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 18 . 19.

[5] نادر كاظم، الهوية والسرد: دراسات في النظرية والنقد الثقافي، ص: 8.

أما أحمد المرازيق فقد أسس نقده الثقافي على ما يمكن أن نسميه بـ "المرجعية العربية الداخلية"، إذ عاد إلى بعض النقاد العرب المتقدمين الذين تبنوا النقد الثقافي، أمثال: ميجان الرويلي وسعد البازعي، وعبد القادر الرباعي، وعبد الفتاح أحمد يوسف، وعبد العزيز حمودة، وعبد الله الغذامي، ويوسف عليمات[1]، وقد أثر يوسف عليمات كثيرا في مشروع المرازيق، حيث تبنى مجموعة من تصوراته ومفاهيمه أيضا، وبالمقابل فإننا نلمس غياب المرجعيات الغربية، إذ لم يَعد إلى أعمال النقاد الثقافيين الغربيين التي كانت الأساس الذي انبثق منه النقد الثقافي، لذا نتساءل هنا حول مدى إمكانية تحقيق تلقٍّ دقيق للنقد الثقافي الغربي دون العودة إلى أصول هذا النقد؟ وهل يكفي الاعتماد على النقاد العرب لفهم النقد الثقافي وتبنيه في تحليل النصوص.؟

1.2 تلقي مفاهيم النقد الثقافي:

تُعد المفاهيم من العناصر الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها في أية نظرية نقدية، إذ لا يمكن أن نتحدث عن نظرية نقدية في ظل غياب مفاهيم تشتغل بها هذه النظرية، وفيما يتعلق بالنقد الثقافي فإننا نجد مجموعة من المفاهيم المستمدة من حقول معرفية مختلفة، لذا وجب الأخذ بنظر الاعتبار هذا التنوع وفهم أصول مفاهيم النقد الثقافي. وفيما يخص الغذامي فقد تمثّل بعض هذه المفاهيم، مثل مفهوم "التمثيل الثقافي"[2]، وكذلك مفهوم "الهيمنة" الذي اشتغل به كثيرا في دراسته لقضية الفحولة في الشعر العربي، كما وظف أيضا مفهوم "الجنوسة أو الجندر"[3]، واعتمد كذلك على مفهوم "النسق"[4] الذي يُعد مفهوما مركزيا عنده، وقد حضرت مفاهيم أخرى، مثل: المجاز الكلي، والتورية الثقافية، والجملة الثقافية... وهذه المفاهيم لا تتعلق

[1] أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، ص: 17 . 19.

[2] عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص: 70.

[3] عبد الله الغذامي، الجنوسة النسقية: أسئلة في الثقافة والنظرية، ص: 5.

[4] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 76.

بالنقد الثقافي الغربي، بل هي مستمدة من النقد العربي، إذ طوّر الغذامي بعض المفاهيم النقدية البلاغية وحوّلها من وظيفتها الأدبية إلى الوظيفة النسقية.

أما نادر كاظم فإنه ركز على مفاهيم: التمثيل، والمتخيل، والآخر[1]، بالإضافة إلى توظيفه لمفهوم "النسق الثقافي"، وقد أظهر الناقد اطلاعا واسعا على مرجعيات هذا المفهوم بخلاف تعامله مع المفاهيم الثلاثة السابقة التي لم يُرجعها إلى أصولها المعرفية.

وفيما يخص أحمد المرازيق فإننا لا نجد عنده مفاهيم النقد الثقافي الغربي، حيث إن المفاهيم التي اشتغل بها مأخوذة من النقد العربي وبالضبط من الناقد يوسف عليمات، إذ: "يستعير أحمد المرازيق بنيته النقدية من يوسف عليمات مع تحوير شكلي طفيف، فنجد عنده مصطلح تنافر الأضداد بدلا عن الثنائيات الضدية، والمفارقات الشعرية كما هي عند عليمات، والاستعارة التنافرية بدلا من الصورة التنافرية."[2]

2- مطارحات في تلقي عبد الله الغذامي، ونادر كاظم، وأحمد المرازيق مرجعيات ومفاهيم النقد الثقافي:

1.2. التلقي الجزئي للمرجعيات عند عبد الله الغذامي، ونادر كاظم:

يطرح تلقي مرجعيات النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي ونادر كاظم إشكالا أساسيا وهو عدم الاستيعاب الشامل لهذه المرجعيات، وصحيح أنهما تمثّلا بعض المرجعيات الغربية لكنهما أغفلا مرجعيات أخرى، مثل: النظرية الماركسية التي تُشكل خلفية معرفية أساسية للنقد

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 19.

[2] أميرة سليمان القفاري، النقد الثائر: قراءة النقد الثقافي للتراث الأدبي، ص: 101.

الثقافي الغربي. وأما الغذامي فقد ركز كثيرا على النقد الثقافي الأمريكي على وجه الخصوص، حيث تمثَّل اقتراحات فنسنت ليتش وتصوراته وستيفن غرينبلات وغيرهما، لكنه بالمقابل أقصى تصورات الماركسية وخاصة مدرسة فرانكفورت ونقادها، أمثال: تيودور أدورنو، وهوركهايمر...، فهؤلاء قدموا تصورات مهمة في النقد الثقافي كتحليلهم للثقافة الجماهيرية وكذلك تحليلهم لقضية تحوُّل الثقافة إلى صناعة، وقد ظلت الماركسية تُوجه نقاد النقد الثقافي الذين لم يستغنوا عنها، ونذكر هنا على سبيل المثال فقط وليس الحصر "ريموند وليامز" الذي تشبع بالفكر الماركسي في تحليلاته الثقافية، ولعل ما يُفسر عدم اهتمام الغذامي بمقترحات الماركسية هو اعتماده على النموذج الأمريكي الذي رد الاعتبار للثقافة الجماهيرية وانتقد النظرية الماركسية، كما أن اعتماد الغذامي على النقد الثقافي الأنجلوساكسوني فقط جعله يتغاضى على مجموعة من المواضيع والقضايا التي تَشغل النقد الثقافي، مثل قضية "المعرفة والسلطة" عند "ميشيل فوكو"[1] التي تحتل أهمية كبيرة عند النقاد الثقافيين، وإلى جانب هذا فقد أغفل الغذامي أيضا مجموعة من النقاد الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنكفونية، مثل: جان فرنسوا ليوتار، وبيير بورديو...، إذ اقترح هؤلاء النقاد مفاهيم وتصورات استثمرها النقد الثقافي وشكلت خلفيته المعرفية، غير أن الناقد اهتم كثيرا بما أنجزته الثقافة الأنجلوساكسونية وخاصة اعتماده على مقترحات فنسنت ليتش الذي اهتم، في نظره، بالنسق، ولعل هذا ما جعل النقد الثقافي عنده يهتم بالنسق فقط، ومن المؤشرات التي تدل على إشكال التلقي الجزئي للمرجعيات عدم توظيف "نظرية التحليل النفسي"، فالمنهج النفسي كما يرى "أرثر أيزابرجر" هو أحد أهم المناهج المستخدمة من قِبل النقاد الثقافيين[2]، والمتصفح لمشروع الغذامي في النقد الثقافي يرى غيابا واضحا للمنهج النفسي مع العلم أن

[1] انظر، فتحي المسكيني وآخرون، الفلسفة العربية المعاصرة: تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مآزق الثقافة والإيديولوجيا، ص: 720.

[2] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص: 157

مجموعة من الأفكار والتصورات التي اشتغل بها تعود أصولها إلى المنهج النفسي، مثل مفهوم اللاوعي الذي وظفه في حديثه عن النسق الثقافي المضمر، وبذلك فإن عدم الاستيعاب الدقيق للأصول لا يؤدي إلى تلقٍّ دقيق ولا إلى فهم سليم للنقد الثقافي، هذا وقد أغفل الغذامي كذلك "نظرية السميائيات" وبالضبط السميائيات الثقافية عند "يوري لوتمان"، وقد حللت السميائيات مجموعة من المواضيع التي تتقاطع فيها مع النقد الثقافي، كما أنها اقترحت مجموعة من المفاهيم التي شكلت مرجعية إبستيمولوجية للنقد الثقافي، ويمكن أن نقول إن الطريقة التي تلقى بها الغذامي مرجعيات النقد الثقافي تغلب عليها الانتقائية[1]. وهذه الانتقائية قيّدت مشروعه وأوقعته في إشكال "التحيُّز" للنموذج الأنجلوساكسوني الأمريكي على وجه الخصوص، ونحن نرى أنه لا يمكن الاعتماد على هذا النموذج فقط لفهم مرجعيات النقد الثقافي الغربي؛ لأن هذا النقد هو حصيلة لمجموعة من الرؤى والمفاهيم التي تجد أصولها في مرجعيات متعددة تنتمي إلى ثقافات مختلفة.

تطرح تجربة نادر كاظم إشكال التلقي الجزئي للمرجعيات، وبذلك يشترك مع الغذامي في هذا الإشكال، على الرغم من أنه كان واعيا بتعدد مرجعيات النقد الثقافي إلا أنه لم يوظف مجموعة من هذه المرجعيات، مثل: النظرية الماركسية، حيث لم يتحدث عن الماركسية وإن كان قد اشتغل ببعض مفاهيمها كمفهوم "الهيمنة"، غير أنه لم يذكر الأصل المعرفي الماركسي للتصورات والمفاهيم التي اعتمد عليها، والسبب الرئيس لعدم ذكر نادر كاظم للماركسية هو تأثره بالنموذج الأمريكي في النقد الثقافي هذا النموذج الذي انتقد الماركسية وطريقة نظرتها للثقافة، على العكس مثلا من النقد الثقافي البريطاني الذي تأثر تأثرا كبيرا بالماركسية، حيث إن مدرسة برمنغهام للدراسات الثقافية اعتمدت كثيرا على الماركسية التي شكلت خلفية معرفية أساسية لها،

[1] أميرة سليمان القفاري، النقد الثائر: قراءة النقد الثقافي للتراث الأدبي، ص: 77.

وبالإضافة إلى عدم اطلاع نادر كاظم على الماركسية نجد غيابا تاما لنظرية أساسية في النقد الثقافي وهي نظرية التحليل النفسي، وغياب نظرية التحليل النفسي عند نادر كاظم هو غياب معرفي فقط، إذ إنه وظف التحليل النفسي في الجانب التطبيقي ويظهر هذا في المحور الذي خصصه للعلاقة بين الأسود والمرأة في حكاية ألف ليلة وليلة والذي عنونه بـ: "الأسود والمرأة: الرغبات المحرمة والشاذة"[1]، فقد كان في هذا المحور محللا نفسانيا، إذ اهتم بتمثيل نص ألف ليلة وليلة للرغبات الجنسية والممارسات الشاذة للآخر الأسود وشهوانيته المفرطة مستفيدا في ذلك من مقترحات "سيجموند فرويد"، إلا أن الإشكال يكمن في أنه من الصعب أن نفهم كيفية توظيف النقد الثقافي لتصورات التحليل النفسي دون أن يتشكل لدينا وعي معرفي بأصول هذه التصورات أي دون أن نُرجعها إلى أصلها المعرفي وهو نظرية التحليل النفسي، ومن مؤشرات التلقي الجزئي للمرجعيات عند الناقد نادر كاظم عدم توظيفه لنظريات الأدب، حيث إن النقد الثقافي لا ينقطع معرفيا عن نظريات الأدب، بل بالعكس، إذ يرى أرثر أيزابرجر أن النقد الثقافي يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد[2] بمعنى آخر أنه يستفيد من هذه النظريات ويعود إليها، ولعل عدم عودة كاظم لنظريات الأدب هو ما يفسر انحراف بعض تأويلاته الثقافية للنصوص التراثية العربية التي حللها وتحولها إلى صراع إيديولوجي مباشر، فالنقد الثقافي الغربي لا يرفض التحليل الجمالي، بل إن الجمالية في النقد الثقافي هي جمالية جديدة تتعالق مع الثقافي والسياسي والتاريخي...، وعليه فإن النقد الثقافي يرتبط بالجمالية ويعتمد على نظريات الأدب، حيث إنه يحلل معطيات ثقافية في نص أدبي وبين الثقافة والأدب تعالقات وأمشاج لا تنتهي[3]. وعليه فإن

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 411.

[2] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص: 31.

[3] عيساني بلقاسم، الجمالية والعلائق: التلقي ـ التأويل ـ التناص ـ النقد الثقافي ـ الفكر المركب تهافت المنهج ونسبية المقاربات، ص: 277.

إشكال التلقي الجزئي للمرجعيات يؤثر، أولا: في فهم النقد الثقافي من حيث النظرية والمنهج، وثانيا: من حيث تحليل النصوص، وعموما يمكن أن نقول إن الطريقة التي استقبل بها كلٌّ من الغذامي ونادر كاظم مرجعيات النقد الثقافي تحتاج إلى إعادة نظر من خلال الوعي بالطابع الشمولي والمركب للجانب المعرفي في النقد الثقافي وبكون المرجعيات المعرفية هي المدخل الأساس لاستيعاب هذا النقد وفهمه، وبأن "الانتقائية" التي طبعت تعاملهما مع المرجعيات لا تؤدي إلى تلقٍّ دقيق للنقد الثقافي الغربي.

2.2 غياب المرجعيات الغربية عند أحمد المرازيق:

تختلف تجربة أحمد المرازيق عن تجربتي الغذامي ونادر كاظم من حيث طريقة تلقي المرجعيات ومن حيث المصادر المعتمدة في هذا التلقي، فإذا كانت التجربتان السابقتان طرحتا إشكال التلقي الجزئي للمرجعيات فإن أحمد المرزيق لم يَعد إلى الأصول المعرفية للنقد الثقافي الغربي، إذ إن المصادر التي عاد إليها لفهم النقد الثقافي هي مصادر عربية، فقد اطلع على مجموعة من النقاد العرب الذين تحدثوا عن النقد الثقافي قبله، وخاصة يوسف عليمات.

إن طريقة تعامل المرازيق مع مرجعيات النقد الثقافي تحتاج إلى نقاش نقدي من أجل النظر في مدى سلامتها. يقول أحمد المرازيق في مقدمة كتابه بأنه قدم تعريفا شاملا للتاريخانية الجديدة التي يجعلها مرادفا للنقد الثقافي[1]، غير أننا عندما نعود إلى الكتاب لا نجد تصورات النقاد الثقافيين الغربيين حاضرة عنده، بل إن المصدر الوحيد الذي كان وسيطا بينه وبين النقد الثقافي هي المرجعية العربية، فكيف يمكن للمرازيق أن يتبنى النقد الثقافي دون أن يعود إلى أصول هذا النقد.؟

[1] أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، ص: 13.

إن السبيل الأول لفهم النقد الثقافي هو المرجعيات المعرفية والفلسفية التي انبثق منها هذا النقد، وهذا الأمر نجده غائبا عند أحمد المرازيق الذي تعامل مع النقد الثقافي تعاملا تقنيا، حيث انتقى بعض وسائله وآلياته لا من مصادرها الأصلية، بل من بعض النقاد العرب، ونرى بأن هذه الطريقة لا تُنتج تلقيا دقيقا للنقد الثقافي؛ لكون هذا النقد ليس مجرد وسائل تقنية يستعملها الناقد في تحليله، بل هو أعمق من ذلك، إذ إنه انبثق من ثقافة مختلفة لديها خصائصها التي تميزها عن غيرها من الثقافات، وعليه فإن هذه الآليات ترتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة التي أنتجتها، وهذا ما تفطن له "سعد البازعي" فيما أسماه بـ: "تحيُّز المنهج" الذي يعني عنده: "انسجام مجمل آليات التفكير والاستنباط المعرفي مع الأنساق الكبرى للثقافة أو الحضارة التي تصدر عنها تلك الآليات"[1]، وعليه فإنه يصعب أن نفهم السياقات والأنساق الثقافية التي انبثق منها النقد الثقافي دون العودة إلى مرجعياته الأصلية، إذ إن عدم العودة إلى هذه الأصول لن يؤدي إلى تلقّ خلاَّق ولا إلى استثمار فعال للنقد الثقافي، بل بالعكس سيكون الأمر تطبيقا غير سليم وغير كفء للجهاز المفهومي وللإجراءات المنهجية[2]، وغياب المرجعيات الغربية عند المرازيق يجعلنا نطرح سؤالا وهو، هل يمكن أن نتحدث عن تلقي النقد الثقافي الغربي عند المرازيق أم إننا بصدد نقد ثقافي خاص لا تربطه علاقة بالأصل؟ وإذا عدنا إلى كتاب "جماليات النقد الثقافي" سيتضح لنا بأن مشروع المرازيق يندرج ضمن ما أسميناه "النقد الثقافي الخاص" الذي لا يرتبط بالأصل، حيث لا يمكن أن نتحدث عن تلقي النقد الثقافي في ظل غياب مرجعياته المعرفية الغربية، وعليه فإن أحمد المرازيق طبّق النقد الثقافي كما فهمه النقاد العرب الذين سبقوه والذين أخذ منهم هذا النقد، ومن الأسباب المباشرة في عدم اطلاعه على المصادر الأصلية للنقد

[1] علي جمعة وآخرون، إشكالية التحيُّز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، ص: 167.

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 59.

الثقافي وعلى مرجعياته المعرفية "أحادية اللغة"، وهذا ما ذكرته أيضا الباحثة "أميرة سليمان" التي رأت أن أسباب نشاط المرجعية العربية عند النقاد الثقافيين المتأخرين، ومنهم أحمد المرازيق، هي أحادية اللغة وكذلك غياب الترجمة التي لم تظهر إلا في العشرية الثانية وبعد عام 2010، حيث ترجم المركز القومي "موسوعة النظرية الثقافية" وكذلك "النظرية الثقافية: وجهات نظر كلاسيكية"[1]، وتُعد اللغة سببا مباشرا في عدم استيعاب أحمد المرازيق مرجعيات النقد الثقافي، وعليه فإن الأمر يحتاج إلى إعادة نظر من قِبله من خلال الاطلاع على الأصول المعرفية للنقد الثقافي والوعي بأهمية هذه الأصول في تحقيق تلقّ دقيق وسليم.

3.2. عدم إرجاع مفاهيم النقد الثقافي إلى أصولها المعرفية عند الغذامي، ونادر كاظم:

تُشكل المفاهيم مدخلا أساسيا لفهم النقد الثقافي، إلا أن الصعوبة في هذه المفاهيم تتجلى في تعدد الحقول المعرفية التي انبثقت منها، لذا فإن تلقي هذه المفاهيم يجب أن يكون تلقيا واعيا بالأصول المعرفية، وبالعودة إلى تجربتي الغذامي ونادر كاظم نلاحظ عندهما إشكال عدم إرجاع بعض مفاهيم النقد الثقافي إلى أصولها المعرفية، فالعودة إلى الخلفيات المعرفية لمفاهيم النقد الثقافي هي عودة ضرورية من الناحية النقدية، حيث لا يمكن أن نفهم تطور بعض هذه المفاهيم كمفهوم الهيمنة دون أن نعود إلى الأصل الماركسي لهذا المفهوم ونفهمه، إذ إن مفاهيم النقد الثقافي لم تنشأ من داخله، بل هي مستمدة من حقول معرفية أخرى. وأما الغذامي فقد اشتغل ببعض المفاهيم التي تنتمي إلى النقد الثقافي، مثل: مفهوم النسق الذي يُعد مفهوما مركزيا عنده، وصحيح أنه أشار إلى دلالة النسق في التصور البنيوي عند "دي سوسير"[2] خاصة إلا أن

[1] أميرة سليمان القفاري، النقد الثائر: قراءة النقد الثقافي للتراث الأدبي، ص: 83.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 76.

هذا الأمر لا يكفي، حيث إن مفهوم النسق في النقد الثقافي يجد أصوله في مجالات معرفية متعددة، كما أنه يختلف عن مفهوم النسق عند البنيويين فهو نسق منفتح يرتبط بالبيئة والثقافة والتاريخ...، والغذامي أغفل خلفية معرفية أساسية لمفهوم النسق ونقصد هنا علمي: الأنثروبولوجيا، والاجتماع اللذين أثرا كثيرا على مصطلح النسق في النقد الحديث[1]، فعلى سبيل المثال نجد عند عالم الاجتماع "تالكوت بارسونز" مفهوما أنثروبولوجيا للنسق الثقافي، حيث إن: "المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة، ولا سيما الجوانب الرمزية، هي الإطار المرجعي لتصور بارسونز للنسق الثقافي كأحد أنساق الفعل"[2]، وعليه فإن أنساق الأفكار والمعتقدات وكذلك أنساق الرموز التعبيرية كلها تُشكل المرجع الأنثروبولوجي لمفهوم النسق الثقافي، غير أن الغذامي لم يُشر إلى هذه الأصول التي تُعد أساسية، هذا وقد أغفل الغذامي أيضا المرجعية السيميائية لمفهوم النسق، حيث يؤكد السيميائيون أن: "هناك شفرات ثقافية في كل مجتمع - وهي تركيبات خفية - (بمعنى أننا لا نُدركها أو لا نهتم بها) والتي تُشكل سلوكنا"[3]، وهذا المعنى بالضبط هو الذي منحه الغذامي لمفهوم النسق، إذ يرى أن النسق مضمر وقادر على الاختفاء دائما[4] ويوجه سلوكنا بطريقة لاشعورية غير مباشرة، وهو بذلك يشترك مع "يوري لوتمان" الذي يرى أن النسق هو عبارة عن برنامج يتحكم في الأفعال والأفكار المستقبلية لأبناء الجماعة التي تتمثل النسق الثقافي[5]، وقد استثمر الغذامي أيضا تصور "كليفورد غيرتس" السيميائي للنسق، حيث يرى أن النسق يؤدي وظيفة التحكم والسيطرة على سلوك الأفراد، والسميائيات شكلت مرجعا معرفيا أساسيا لمفهوم النسق في النقد الثقافي، لذا فإن عدم عودة الغذامي للأصول السميائية لمفهوم

[1] فتحي أحمد الشرماني، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، ص: 8.

[2] محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز: بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، ص: 91.

[3] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص: 132.

[4] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 79.

[5] نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 96.

النسق نتج عنه تلق غير عميق للنسق، والأمر نفسه ينطبق على مفهوم "الهيمنة" الذي تعامل معه وكأنه انبثق من داخل النقد الثقافي في حين أن الهيمنة مفهوم ماركسي ظهر مع "أنطونيو غرامشي" بشكل خاص، ويُعد من المفاهيم الرئيسة في الفكر الماركسي، حيث وظفه الماركسيون في تحليلهم للنظام الرأسمالي الجديد الذي جاء ليسيطر على الطبقة العاملة في المجتمع ويُعطي شرعية الهيمنة للطبقة البورجوازية، وقد اتخذ مفهوم الهيمنة معنى خاصا عند غرامشي، حيث يرى أن للهيمنة مضامين ثقافية نفسية، وقد سعى إلى توضيح كيف كانت الطبقات المسيطرة قادرة على إقناع هؤلاء الذين تشغلهم بأن موقفهم طبيعي، وعليه فلا يمكن تغيير ما هو قائم، ويرى غرامشي أن المؤسسات الثقافية التي تُكوّن جزءا من البنية الفوقية هي المؤسسات المهيمنة وليست البنية التحتية والعلاقات الاقتصادية، إذ إن هذه المؤسسات الثقافية تُعطي للهيمنة الشرعية وتجعل المهيمَنِ عليه يقبل بهذا الوضع[1]، وقد فتح غرامشي مفهوم الهيمنة على الجوانب الثقافية بعدما كان يتم ربط الهيمنة ربطا مباشرا بالعامل الاقتصادي فقط، وبذلك فقد شكل تصور غرامشي للهيمنة مرجعا معرفيا أساسيا لمفهوم الهيمنة الثقافية في النقد الثقافي، وتجدر الإشارة إلى أن الغذامي اشتغل بمفهوم الهيمنة في مجموعة من القضايا، مثل قضية الفحولة والأنوثة عندما بيّن هيمنة الفحولة على الأنوثة في تاريخ الثقافة العربية، وكذلك عند تحليله للنسق الفحولي في الشعر العربي قديمه وحديثه، حيث كشف عن هيمنة النسق الشعري الفحولي على وعي وسلوك الأفراد، غير أن كيفية تعامله مع هذا المفهوم لم تكن سليمة، حيث لم يتطرق للخلفيات الماركسية للهيمنة ولم يتتبع مساره عند غرامشي وغيره، لذا فإن إغفال الجذور الماركسية لمفهوم الهيمنة لا يؤدي إلى فهم دقيق، بل بالعكس سيُنتج تلقيا قاصرا وناقصا للمفهوم.

[1] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص: 108.

ومن المفاهيم التي تبناها الغذامي مفهوم "التمثيل الثقافي" وذلك عندما تحدث عن تمثيل الرجل للمرأة ولجسدها بشكل خاص، ولم ينتبه إلى الجذور السميائية لمفهوم التمثيل، وتعود هذه الجذور بالضبط إلى مفهوم الصورة عند السميائيين والذي هو: "تجسيد وتمثيل بصري لشيء ما"[1]، ويُعد مفهوم الصورة الأساس الإبستيمولوجي الذي انطلاقا منه سيتأسس مفهوم التمثيل، حيث وسّع النقاد الثقافيون من اهتمامهم بالصورة وأصبحوا يتحدثون عن مفهوم التمثيل الذي يتناول الصور من جميع الأنواع في سياق النظام الاجتماعي والسياسي، كما ينفتح على أمور وأسئلة أخرى، مثل: من الذي يصنع الصور؟ ومن الذي يسيطر على صناعة الصور في المجتمع؟[2]، ولم يُشر الغذامي إلى هذه القرابة المعرفية على الرغم من أهميتها، حيث إن العودة إلى الأصل السميائي لمفهوم التمثيل الثقافي ليس أمرا اعتباطيا، بل إنه يُمكِّن من معرفة المسار التطوري لهذا المفهوم وكيف انتقل من مفهوم الصورة عند السميائيين إلى مفهوم التمثيل، وهذا ما يؤسس لتلقٍّ واعٍ وفعال للمفهوم سواء من حيث الجانب النظري أو من حيث تطبيقه على الخطابات، ومن هنا تتجلى أهمية إرجاع مفاهيم النقد الثقافي إلى أصولها المعرفية.

أما نادر كاظم فإنه اعتمد على ثلاثة مفاهيم أساسية وهي: المتخيل، والتمثيل، والآخر، وهي المفاهيم التي تشكل الإطار العام لكنها ليست هي الوحيدة، بل نجد مفاهيم أخرى، مثل: النسق الثقافي، وقد تعامل نادر كاظم بكيفيات مختلفة مع هذه المفاهيم، وأما مفهوم النسق الثقافي فقد تتبع مساره المعرفي في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وكذلك عند البنيويين وخاصة "فردناند دي سوسير" ثم عند السميائيين، أمثال: يوري لوتمان، وكليفورد غيرتس ثم بعد ذلك تناول مفهوم النسق في النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة[3]، وبذلك فقد استوعب

[1] نفسه، ص: 128.
[2] نفسه، ص: 131.
[3] نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 92. 101.

نادر كاظم مفهوم النسق استيعابا شاملا، إذ فَهِم الأرضية التي انبثق منها هذا المفهوم والتطورات التي طرأت عليه حتى وصل إلى المعنى الذي اتخذه في النقد الثقافي، إلا أن هذه الطريقة في التلقي لم تحضر في مفهومي: التمثيل، والآخر، حيث لم يتتبع مسارهما المعرفي ولم ينتبه إلى الجذور المعرفية التي انبثقا منها، وقد اكتفى نادر كاظم بتعريفات بسيطة وذاتية لهذين المفهومين في حين أن الأمر هو أعمق من ذلك، فمفهوم الآخر هو مفهوم متشعب من الناحية المعرفية وقد ساد: "في دراسات الخطاب، سواء الاستعماري (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري وكل ما يستثمر أطروحاتها مثل النقد النسوي والدراسات الثقافية والاستشراق. وقد شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند جان بول سارتر، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، وإيمانويل ليفيناس، وغيرهم"[1]، هذا وقد شكل التحليل النفسي مصدرا آخر من المصادر الأساسية التي تَكوّن فيها مفهوم الآخر ويتجلى هذا بشكل خاص في مشروع جاك لاكان الذي يرى أن الآخر هو عبارة عن مكان رمزي وموقع تتشكل الذات من خلاله، والآخر عنده أيضا هو الحرمان وهو مصدر للرغبة[2]، وعليه فإن تلقي مفهوم الآخر يستوجب فهم منطلقاته الأولى أي مرجعياته المعرفية التي نشأ فيها قبل أن يتم تداوله في النقد الثقافي، وهذا ما نجده غائبا عند نادر كاظم الذي لم يطلع على هذه المرجعيات ولم يتمثّلها.

أما مفهوم التمثيل الذي وظفه كثيرا فإنه تعامل معه بطريقة بسيطة وعرّفه في بضع أسطر، إذ يقول: "أما التمثيل فهو ضرب من العمليات التي تدور حول طريقتنا في النظر إلى أنفسنا وإلى الآخرين، وطريقتنا في عرض أنفسنا وتقديم الآخرين أو عرضهم أو استحضارهم كما تصورهم الثقافة التي تمارس التمثيل"[3]، ولا يتجلى الإشكال في هذا التعريف الموجز للتمثيل

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص: 21.

[2] كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص: 54.

[3] نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 19 . 20.

وإنما الإشكال الأساسي يكمن في عدم الكشف عن الخلفيات السميائية لمفهوم التمثيل، وهو بذلك يشترك مع الغذامي الذي بدوره تغاضى أيضا عن هذا الأمر وأغفله، ويمكن القول إن الطريقة التي تلقى بها كلٌّ من الغذامي ونادر كاظم مفاهيم النقد الثقافي هي طريقة تقنية، حيث نظرا إلى هذه المفاهيم بوصفها وسائل إجرائية يتم انتقاء بعضها وتطبيقها على النصوص ولم يتشكل لديهما الوعي بضرورة استيعاب الأرضية التي انبثقت منها هذه المفاهيم.

4.2. في نقد غياب مفاهيم النقد الثقافي الغربي عند أحمد المرازيق:

إن المتأمل لطريقة أحمد المرازيق في التعامل مع مفاهيم النقد الثقافي سيتضح له إشكال أساسي وهو غياب المفاهيم الأصلية الغربية، حيث إن المفاهيم التي وظفها استعارها من النقاد العرب، فاشتغل بمفاهيم: تنافر الأضداد، والمفارقات الشعرية، والاستعارة التنافرية آخذا إياها من الناقد يوسف عليمات[1]، وهذه المفاهيم هي مفاهيم بنيوية بالأساس خاصة مفهوم تنافر الأضداد أو الثنائيات الضدية كما أسماها يوسف عليمات، في حين غابت مفاهيم مركزية في النقد الثقافي، مثل: الهيمنة، التمثيل الثقافي، الاختلاف الثقافي، المقاومة الثقافية...، فكيف لأحمد المرازيق أن يتبنى النقد الثقافي في ظل غياب مفاهيم هذا النقد الأصلية؟ وصحيح أنه وظف مفهوم النسق إلا أنه لم يطلع على هذا المفهوم في أصله، بل إنه تبنى تصور عبد الله الغذامي للنسق[2] وذلك في ظل غياب المصادر الغربية في مشروعه، لذا فقد شكلت المرجعية العربية المصدر الذي أمد المرازيق بالمفاهيم التي اشتغل بها، وهذه الطريقة التي اعتمدها المرازيق غير سليمة، حيث ردَّد تصورات النقاد العرب حول مفاهيم النقد الثقافي، وهذه التصورات هي مجرد فهم وتأويل خاص ولا يمكن أن نبني عليها تمثُّلنا، إذ تختلف عن المعاني الأصلية لمفاهيم النقد الثقافي الغربي، لذا

[1] أنظر، يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجا، ص: 223. 319.

[2] أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، ص: 18.

كان من الضروري أن يعود أحمد المرازيق إلى الأصول الغربية وأن يُوظف مفاهيم النقد الثقافي الغربي فهذه هي الطريقة الأنسب للتلقي الواعي بالمفاهيم وبمرجعياتها المتعددة.

3. النص وإشكال التأويل الثقافي:

تشترك هذه التجارب النقدية الثلاثة التي انتقيناها للدراسة في إشكال التأويل الثقافي للنصوص التي حللتها، وعليه فإننا سنناقش هذا الأمر ونكتشف الإشكالات التي يطرحها هذا التأويل الثقافي عند هؤلاء النقاد الثلاثة.

وفيما يخص الغذامي فإننا سنركز على تحليله الثقافي لديوان "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس، حيث سنحاول هنا أن نُعيد قراءته نسق الأنا المتعالية في الديوان، ففي البداية يرى الناقد أن خطاب أدونيس ينطوي "على طبقية ثقافية يعتلي الأب قمة الهرم فيها، وهي طبقية ليست من اختراع أدونيس ولم يؤسس لها، ولكنه يرثها عن النسق الفحولي"[1]، ونلاحظ في هذا النص تأكيد فكرة ثبات النسق وعدم تغيره، حيث إن أدونيس الشاعر الحداثي كان "مُوجها" بطريقة لاشعورية من قِبل النسق الفحولي في الشعر العربي القديم، وبذلك فقد قال الغذامي إن نصوص أدونيس مليئة بالذات المتضخمة والمسرفة في التعالي الأسطوري وفي تفردها وتميزها الخرافي[2]، وقد قدم مجموعة من الأمثلة في الديوان، مثل قول أدونيس: "أَنَا الصَّوْتُ يَرْتَجِلُ الفَضَاءَ، أَنَا الحَجْرُ يَتَطَوَّحُ وَقَرَارُهُ الحَجْرُ، أَنَا العَالَمُ مَكْتُوباً، أَنَا المِعْنَى..."[3]، فهذه المقولات الشعرية لا يعدّها الغذامي مجازية تخييلية، بل يتعامل معها بوصفها مقولات "نسقية". إن النتائج التي خلص

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 278.
[2] نفسه، ص: 273.
[3] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع: صياغة نهائية، ص: 44.

إليها الناقد بعد تحليله الثقافي لديوان أدونيس تستدعي نقاشا نقديا، حيث إن النص الذي حلله هو نص شعري تخييلي وهذا المعطى مهم جدا في عملية التحليل، إذ لا يمكن أن نتعامل مع نص شعري مثلما نتعامل مع نص سياسي أو ديني، لذا كان يجب على الناقد أن يأخذ بنظر الاعتبار نوعية النص حتى لا يسقط في التأويل الإيديولوجي، وإلى جانب عدم اهتمامه بنوعية النص في تأويليته، فإنه أغفل أيضا عنصرا أساسيا كان سيمنحه آفاقا جديدة في التحليل ونقصد هنا مرجعيات أدونيس في تأليف الشعر، وبشكل خاص تأثره "بالصوفية"، فالشاعر هنا كان يُعبِّر عن أنا مختلفة، هي أنا الصوفي التي ليست متعالية ولا تُقصي الآخر، وقد أكد حسين السماهيجي المرجعية الصوفية عند أدونيس في قوله: "وقد يُشير إلى أن المؤلف، مستفيدا من تأثره بالصوفية، يُحاول أن يُبدع الكائن الصوفي الذي يتجاوز الكائنات الأخرى من خلال عثوره على الأنا الأخرى التي، ربما، تكون مختبئة في داخله"[1]، فهذا المعطى نجده غائبا في دراسة الغذامي الذي فَصَل النص عن سياقاته ومرجعيات مؤلفه ونظر إليه نظرة مباشرة؛ لذلك فقد أوَّله تأويلا اختزاليا، إذ لجأ إلى انتقاء بعض الجُمل الثقافية، كما يَتصوّرها، وفصلها عن النص، فكلما وجد تعبيرا عن الأنا ظنّ أنه نسق دال على التعالي، وقد اقترح حسين السماهيجي تأويلا مختلفا لأنا أدونيس، حيث يقول: "فإذا ما ربطنا الأمور بعضها ببعض، فسنجد أن صفتي التفردية والمتعالية تأتيان، بالدرجة الأولى، من انغماس أدونيس في حالات صوفية تحتوي العالم والوجود في لوح فُؤاده"[2]، وهذا ما نلمسه في عنوان الديوان "مفرد بصيغة الجمع" الذي يؤكد الرؤية الصوفية التي يتبناها أدونيس عن الأنا في علاقتها بالآخر وبالعالم، بعكس فهم الغذامي للعنوان، حيث يقول في هذا الصدد: "وهذا ديوانه المسمى (مفرد بصيغة الجمع) يُقدم صيغة

[1] حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص: 19.
[2] نفسه، ص: 29.

مثالية للنسق، في تجاوب تام مع تحولات الاسم والسيرة، وفي هذا الديوان يضع الشاعر جملة ذات بُعد نسقي دال، هي قوله مباشرة بعد العنوان (صياغة نهائية)، وهي جملة تظهر على الغلاف وتتكرر على الصفحة الأولى من الديوان. وهذه لحظة من التجلي المكشوف لسيرة النسق التي يتَمثّلها الشاعر، فهو مفرد جامع ونهائي، وبما إنه كذلك فإن خطابه سيأتي على هذه الصيغة، بما إنه خطاب لذات مفردة جامعة."[1] يدفعنا هذا النص إلى طرح سؤال وهو، كيف لعبد الله الغذامي أن ينظر إلى العنوان نظرة مباشرة دون أن يبحث في خلفياته؟ فلا يمكن لأدونيس أن يَفصح عن تضخمه وتعاليه بطريقة مباشرة، وعليه نرى أن الخلاصات التي انتهى إليها الناقد تتماشى وتصوره المسبق حول النسق الثقافي، غير أن هذا التصور لا ينسجم مع كل النصوص.

إن أنا أدونيس ليست متفردة ولا متعالية، بل إنها تتعايش مع الآخر وتُؤمن بالتعدد، وما يؤكد هذا قول أدونيس: "وَأَصْرُخُ أَنَا المِعْنَى، أَنَا الْإِنَاءُ مَمْلُوءاً بِكِ، لَنْ أَمُوتَ لَكِنَّنِي سَأَنْكَسِرُ..."[2] ، فهذه الأمثلة وغيرها في الديوان تُبين أن أدونيس لم يكن منحازا إلى ذاته ولم يكن أحاديا في رؤيته الشعرية، بل بالعكس فهو كان يكتب عن عالم متناقض ومختلف ومتعدد، لكن من رؤية صوفية مختلفة، وخير دليل على تعايش أنا أدونيس مع الآخر قوله "أَنَا المِعْنَى"، ومعروف أن المعنى في التراث العربي يرتبط بالمرأة فهو خاصية أنثوية، وقد أكد هذا الطرح الغذامي نفسه، عندما قال: "فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى"[3]، فكيف يرى أن أدونيس عبّر عن أنا متعالية وأقصى الآخر (الأنثوي) وهو الذي يُصرّح ويقول أنا المعنى؟ فهذا تعبير مباشر من الشاعر عن وجود الأنا الأنثوية وعن تعايشه معها.

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 272.

[2] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع: صياغة نهائية، ص: 64.

[3] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص: 7.

أما نادر كاظم فقد قام بتحليل ثقافي لتمثيل الثقافة العربية للآخر الأسود، ونحن سنهتم بتحليله لتمثيل الخطاب الشعري العربي للأسود، وفي البداية يجب الإشارة إلى أن نادر كاظم يشترك مع الغذامي في تصوره للجمالية في الشعر العربي، إذ يرى بأن الجمالية هي وسيلة من وسائل الهيمنة والاستحواذ، وهذا ما يظهر في المحور الذي يحمل عنوان: "التواطؤ بين الجمالية والهيمنة"[1]، وقد انطلق الناقد نادر كاظم من فكرة مسبقة وهي أن الشعر العربي هيمن على الآخر الأسود انطلاقا من سلاح الجمالية، وهو سلاح خطير لأنه غير مباشر خفي وناعم[2]، غير أن هذه الفكرة التي انطلق منها نتج عنها بعض الإشكالات، مثل إصدار نادر كاظم بعض الأحكام العامة على الشعر العربي، كقوله: "وفيما يتعلق بهذا النوع الأخير من العنف الشعري المباشر من خلال الهجاء والتحقير الصريح، فإن أي قارئ للشعر العربي القديم والوسيط سيكتشف أن هذا الشعر اتسم بالحدة والعنف ورفض قبول الآخر الأسود، بل إنه كان من أقوى أدوات عزل السودان واستبعادهم وتحقيرهم"[3]، وقوله أيضا: "وأما العنف الشعري غير المباشر فيظهر في سعي الخطاب الشعري العربي إلى شعرنة الأسود الزنجي، وتحويله إلى موضوع شعري يتم استحضاره بالوصف والتشبيه مثلما يُستحضر الجمل والناقة والبقر والحُمُر الوحشية والطلل والخُمرة والبساتين والصحاري وغيرها من موضوعات."[4] ففي هاتين الفقرتين مثالان واضحان على سقوط الناقد في أحكام عامة الهدف منها هو محاكمة الخطاب الشعري العربي وإدانته، حيث لم يمارس كل الشعر العربي القديم العنف والتحقير والتقليل من شأن الأسود، بل هي نماذج فقط من هذا الشعر، وقد عرض الناقد بعض هذه النماذج، مثل: أبو نواس، ودِعبل

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 433.
[2] نفسه، ص: 433 . 434.
[3] نفسه، ص: 434.
[4] نفسه، ص: 434.

الخزاعي، والنابغة الجعدي، وأبو هلال العسكري، وأبو العلاء المعري...[1] ، وعليه فلا يمكن أن نُعمم هذه النماذج على الشعر العربي القديم بأكمله ونقول إن هذا الشعر قلّل من شأن الأسود وحطَّ من قيمته، والسبب الأساس الذي جعل الناقد، في تأويله الثقافي للشعر العربي، يسقط في هذا الإشكال يتجلى في محاولته الدفاع عن الفكرة المسبقة التي انطلق منها وهي أن الشعر العربي القديم استطاع، بفعل جمالياته، أن يُسيطر على الأسود ويستحوذ عليه من حيث اللغة والخطاب بعد أن تم امتلاكه في الواقع الاجتماعي، وبذلك فإن النماذج التي اختارها نادر كاظم، والتي تدل على تحقير الأسود، تخدم فكرته التي تبناها، لذا فالتأويل الثقافي عنده هو في الحقيقة تأويل لهذه الفكرة التي انطلق منها وليس تأويلا للشعر العربي في ذاته، حيث إن هذا الشعر حضر من أجل تأكيد فكرة أساسية وهي أن تمثيل النص الشعري للآخر الأسود كان تمثيلا تحقيريا وساخرا، وعليه فإن هذا الأمر يؤدي إلى السقوط في التأويل الإيديولوجي للشعر، حيث يتم تغييب النص في ذاته ويُستحضر لتأكيد أفكار الناقد فقط، وهذا ما حذّر منه سعيد يقطين في تقديمه لكتاب "إدريس الخضراوي"، حيث يقول: "لعل أهم عائق يعترض هذا النمط من الدراسات تحوله إلى ممارسة تأويلية اختزالية (...). إنه بدون الانفتاح الواعي على الرصيد العلمي والمعرفي الذي تبلور منذ الستينيات إلى الآن، والاشتغال، في أفق علمي موضوعي يسعى إلى فهم الظواهر الأدبية، وتأويلها تأويلا مطابقا، سنكون أمام تأويلات إيديولوجية جديدة تعكس آراء ومعتقدات الدارسين الثقافيين"[2].

وفيما يتعلق بأحمد المرازيق فقد طرحت دراسته الثقافية للشعر الأندلسي ما يمكن أن نسميه بـ إشكال التأويل الثقافي الاختزالي، حيث انصب كل اهتمامه على تأويل الأنساق

[1] نفسه، ص: 434 – 436

[2] أنظر، تقديم سعيد يقطين لكتاب، إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص: 13.

الضدية في الشعر الأندلسي، فتحدث عن مجموعة من هذه الأنساق المتعارضة والضدية، مثل: الجاد والساخر، المركزي واللامركزي...[1] ، غير أن مثل هذا التأويل يختزل النص في قضية صراع الأنساق مع بعضها البعض في النص الشعري ويغفل قضايا أخرى يطرحها الشعر الأندلسي، فالتحليل الثقافي هو تحليل رحب يحيط بالنص من زوايا مختلفة، وهذا ما يغيب عند المرازيق الذي لم يتطرق لقضية التمثيل التخييلي في النص الشعري الأندلسي على الرغم من أهمية هذه القضية في أي تحليل ثقافي، وتركيز الناقد على مسألة الأنساق الضدية جعله في كثير من الأحيان يظهر وكأنه يحلل النص بنيويا، إذ إن صراع الأنساق هو عنصر مركزي في التحليل البنيوي للنصوص، وصحيح أن النسق عند المرازيق يختلف معناه عن النسق البنيوي، حيث يفتح النسق على الثقافة والسياسة والتاريخ...، عكس النسق البنيوي المغلق، إلا أن العامل المشترك بين التأويل الثقافي الذي قام به الناقد وبين التحليل البنيوي للأنساق يتجلى في مسألة "التقنية"، حيث قسَّم المرازيق تحليله الثقافي إلى مجموعة من المحاور التي تدل على صراع الأنساق، ثم قام بعرض مجموعة من الأبيات الشعرية الأندلسية التي تؤكد هذا الصراع، فقسّم هذه الأنساق إلى أقسام متعددة، مثلما نجد في النموذج الآتي:

يقول المرازيق: "بناء على ذلك، يمكن توضيح العلاقات في هذا النص في إطار الفهم التالي:

1. نسق السلطة (الحاكم / المركزي) ــ الشر
2. نسق الجماعة (اليهود / المركزي) ــ الشر
3. نسق الفرد (اليهودي / المركزي) ــ الشر

[1] أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، ص: 41 - 48.

4. النسق المضاد (المسلمون / اللامركزي) _ الخير"[1]، وقد حوّل الناقد أحمد المرازيق النص إلى مجموعة من الأنساق وقسّمها تقسيمات متعددة مما جعل تحليله يكون اختزاليا من جهة، وكذلك تقنيا من جهة ثانية، إذ أصبح التحليل عنده تحليلا ضيقا وغير قادر على احتواء النص من زوايا مختلفة كما نجد في التحليل الثقافي، وبذلك أصبح النص الشعري الأندلسي لا يطرح سوى مسألة صراع الأنساق، في حين أنه نص غني يطرح قضايا مختلفة، غير أن المرازيق أغفلها ولم يحللها، مما يجعلنا نقول إن التأويل الثقافي الذي قام به الناقد لم يخدم النص كثيرا ولم يكشف عن كل ما قاله.

خاتمة:

لقد عانت التجارب النقدية الثلاثة السابقة التي حللناها من بعض الإشكالات التي حالت دون تحقيق فهمٍ دقيق للنقد الثقافي، ومن بينها عدم تلقي المرجعيات المعرفية للنقد الثقافي في شموليتها والاكتفاء بجزء منها فقط، وهذا ما لمسناه عند الغذامي، ونادر كاظم، حيث أغفلا مجموعة من الخلفيات المعرفية التي تُشكل الأرضية التي انبثق منها النقد الثقافي؛ مما أدى إلى إنتاج معرفة ناقصة وقاصرة عن هذا النقد وعن أصوله، كما عانت تجربة أحمد المرازيق من عدم الرجوع إلى الأصول المعرفية الغربية والاعتماد على المرجعية العربية لفهم النقد الثقافي؛ الشيء الذي ساهم في عدم الاستيعاب السليم نظرا لغياب الأصول المعرفية التي تُعد من أهم المداخل التي تسمح للناقد العربي بتَمثّل النقد الثقافي تمثُّلا فعّالا ومفيدا، ولم يقف الأمر عند هذا فقط، بل تعداه إلى المفاهيم أيضا، حيث وظف كل من عبد الله الغذامي ونادر كاظم مفاهيم تنتمي

[1] نفسه، ص: 61.

إلى حقول معرفية متعددة لكنهما لم يطلعا على هذه الحقول بل تعاملا معها وكأنها انبثقت من داخل النقد الثقافي، أما المرازيق فلم يوظف مفاهيم النقد الثقافي الغربي؛ مما يجعل تجربته تحتاج إلى إعادة نظر منه من خلال الاشتغال بالمفاهيم الأصلية وإرجاعها إلى مرجعياتها المعرفية.

وفيما يتعلق بالنص، فقد تم اختزاله وتحويل التحليل الثقافي إلى تحليل إيديولوجي يهدف إلى إثبات معتقدات وتصورات مسبقة، وهذا ما وجدناه في تجربتي الغذامي، ونادر كاظم. لذا وجب تجاوز مثل هذه التأويلات التي لا تستحضر النص في ذاته، بل تستدعيه من أجل إثبات بعض المعتقدات الذاتية، حيث إن مثل هذه التأويلات لا تفيد النص، بل بالعكس فقد تتعسف عليه وتُقوِّله ما لم يقل.

المصادر والمراجع

1. أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة، وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.
2. أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي: نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.
3. أميرة سليمان القفاري، النقد الثائر: قراءة النقد الثقافي للتراث الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2019م.
4. أدونيس، مفرد بصيغة الجمع: صياغة نهائية، دار الآداب، بيروت، لبنان، طبعة جديدة، 1988م.
5. إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012م.
6. حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
7. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.
8. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة، جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2018م.محمد عبد المعبود مرسي، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز: بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، تقديم، أحمد رأفت عبد الجواد، مكتبة العليمي الحديثة، القصيم، ط1.

9. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

10. نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

11. نادر كاظم، الهوية والسرد: دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016م.

12. سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.

13. سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014م.

14. عبد الله الغذامي، رحلة إلى جمهورية النظرية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1998م.

- ✓ المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.
- ✓ ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.
- ✓ تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م.

- ✓ النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005م.
- ✓ الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م.
- ✓ القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.
- ✓ الجنوسة النسقية: أسئلة في الثقافة والنظرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017م.

15. عيساني بلقاسم، الجمالية والعلائق: التلقي . التأويل . التناص . النقد الثقافي . الفكر المركب تهافت المنهج ونسبية المقاربات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2019م.
16. علي جمعة وآخرون، إشكالية التحيُّز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط3، 1998م.
17. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010م.
18. فتحي أحمد الشرماني، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019م.

19. فتحي المسكيني وآخرون، الفلسفة العربية المعاصرة: تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مآزق الثقافة والإيديولوجيا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014م.

تلقي علم النص في الثقافة العربية

• ذ. محمد تايشينت

جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب

مقدمة

تتغيا هذه الورقة بسط بعض التصورات حول علم النص، بما هو مبحث معرفي يكتسي أهمية قصوى في سياق إنتاج المعرفة وتلقيها، وذلك بالوقوف عند بعض المفاهيم التي تؤطره، والإشارة إلى بعضٍ من تداخلاته مع حقول معرفية أخرى. وسينصب اشتغالنا على إشكالات محددة، يحذوها هاجس إضاءة بعض مناطق الظلمة في هذا المجال المعرفي، استرشادا بخطاطة تخصص مسير الدراسة في اتجاهات أربعة، يعنى أولها بتحديد مفهوم النص من زاوية علم النص، ويهتم الاتجاه الثاني بمساءلة ماهية علم النص، فيما يشكل الاهتمام بالتلقي العربي لهذا المبحث مدار اشتغال الاتجاه الثالث، وهذا الأخير سيجرنا إلى الحديث عن التمايز الحاصل بين النص وعلم الأدب بتفرعاته المختلفة كاتجاه رابع، وسنتوقف عند الأهمية التي يكتسيها علم النص، والتي تستدعي الالتفات إليه عربيا، والحرص على الدقة في التعامل مع مفاهيمه وإجراءاته، وسنتوقف أخيراً عند الانتقال الذي حدث من علم النص إلى تحليل الخطاب.

وستكون الورقة بمثابة إجابة عن أسئلة نراها مركزية في تعاطينا لهذا الموضوع، مؤدى هذه الأسئلة: ما النص؟ وما علم النص؟ بأي معنى يمكن الحديث عن تحليل النصوص في ضوء علم متداخل الاختصاصات؟ وما تجليات تفاعل الثقافة العربية مع علم النص؟ ما هي حدود

هذا التفاعل؟ وكيف يمكن التفريق بين ما لعلم النص وما لعلم الأدب؟ وما هي أهمية علم النص؟ ثم كيف حدث الانتقال من علم النص إلى تحليل الخطاب؟

تشكل هذه الأسئلة خريطة طريق نراه غير معبد بشكل كافٍ يسمح بتأسيس يقينيات، وأحكام مطلقة، وتصورات محسومة، نظرا لتعدد الرؤى في الموضوع، واللبس الذي يسم كثيرا من المقتربات النظرية التي حاولت، في فترات مختلفة، أن تلج هذا العالم، وتوسع بعضا من مضايقه، وسنأتي على ذكر مظاهر هذا اللبس في قادم الصفحات.

1- ما النص؟

طُرح هذا السؤال، غير ما مرة، في دراسات عديدة، غير أن الإجابة عنه اختلفت باختلاف طبيعة المقترَب وزاوية النظر. ويهمنا، في هذا المقام، أن نحدد ماهية النَّص وفق ما هو وارد في لسانيات النص وما جرى مجراها من حيثُ هموم الاشتغال، نقصد علم النص وتحليل الخطاب.

يحيل مفهوم النص في لسانيات النص على الملفوظ الذي تعدى الجملة، وهو التعريف الذي يتماهى، في أدبيات أخرى، مع مفهوم الخطاب، بمعنى أن النص يُنظر إليه بوصفه سلسلة من الجمل التي تنهض على تتابع خاضع لتنظيم معين.

وقد عرفه دوبوغراند بكونه بنية افتراضية تتأسس على الاختيار، من حيث قيامُها على إمكانات متعددة، ومن ثم "ينبغي أن يعلم الناس أي الاحتمالات أولى بالاختيار، وأصلح للاستعمال في موقف بعينه، ولغرض بذاته"[1]. ويقترح دوبوغراند، بهذا الصدد، سبعة معايير

[1] – روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص97.

لتحديد نصية النصوص تتمثل في: الاتساق، والانسجام، والقصدية، والمقبولية، ورعاية الموقف، والتناص، والإعلامية.[1]

وفي السياق نفسه عرف هاليداي وحسن (1976) النص بوصفه وحدة دلالية ذات معنى اجتماعي خاص، تتكون من جمل مترابطة، وتشكل وحدة المعنى خاصيتها الأساس[2]. و"بناء عليه اهتم الباحثان بدراسة مظاهر الاتساق اللغوية (الداخلية) التي تميز النصوص"[3]

تنظر هذه التعريفات، في مجملها، إلى النص من حيث كونه ملفوظا طويلاً ينهض على تسلسل منتظم للجمل، وهو، بذلك، قائم على قواعد منطقية تتحكم في وجوده. ونعتقد أن هذه القواعد ترتبط بصيرورة سابقة على إنجاز النصوص داخل مقامات تواصلية مختلفة. وعليه، فالنص، انسجاما مع تصور هارتمان، مفهوم تجريدي للواقع اللغوي[4]، أي أنه متعلق ببنية ذهنية هي المسؤولة عن إنتاج هذا الملفوظ الطويل الذي يمكن وسمه بالخطابDISCOURS، وبعبارة موجزة: يعد النَّص بنية ذهنية للخطاب الذي يشكل تحققا ظاهرا لهذه البنية ضمن سياق معين. وعلى كل حال فإن الاهتمام بالنص أدى إلى ظهور تخصصين:

أولا–أنحاء النص: هتم هذا التخصص بوصف الكفاءة النصية، وتجسد في أعمال مدرسة كونساطنس التي ترأسها بيتر هارتمان، واجتمع فيها مجموعة من الدارسين الذين سعوا

---

[1] نفسه، ص 103– 104 – 105. (نشير، في هذا المقام، إلى أننا عمدنا إلى تغيير بعض المقابلات العربية للمفاهيم التي وظفها دوبوغراند، نظرا لما لمسناه فيها من إشكال سيأتي بيانه في محور لاحق).

[2] **Baker**, P. and **Ellece**, S. (2011) Key Terms in Discourse Analysis. London and New York : Continuum International Publishing Group, p 150.

[3] محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2012، ص14.

[4] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1997، ص 101.

إلى توليد نظام من القواعد المجردة (نحو النص) من نص قصصي لبرتولد بريخت بعنوان" الحيوان المفضل للسيد كونر". وقد فشل هذا المشروع، وافترض فيما بعد أن توليد نص بريخت كان افتراضا من الباحثين وليس نتيجة لنحوهم. وستؤدي هذه التجربة إلى أمرين: الأول هو تأسيس سلاسل أوراق في لسانيات النص بكونسطانس، والثاني هو مقترحات عالمي نص هما فان دايك وبيتوفي؛ المقترح الأول لفان دايك مفاده أن النص يبدأ بفكرة عامة، تتطور هذه الفكرة تدريجيا إلى معان معينة، ومن ثم تتشكل في جمل مكونة للنص .وعلى نحو معكوس، أي نصي، يمكن أن يرد النص إلى فكرة أساسية يعبر عنها، وذلك من خلال أدوات إجرائية معينة كالحذف والتعميم وبالبناء .

أما المقترح الثاني فهو لبيتوفي، وهو مقسم إلى ثلاثة أطوار مختلفة: بنى في الطور الأول نحوا توليديا للنص قادرا على التنبؤ بالبنية العميقة عبر قواعد معين. ثم انتقل إلى بناء نظرية جزئية للنص تصدى فيها لمشكل التمثيلات الدلالية التي اشتغل بها مونتاغ، قبل أن ينتهي بنظرية سميائية للنص أو ما سماه بعلم النص السميائي .

ثانيا –نظرية النص: انتقلت هذه النظرية من بناء أنحاء للنص إلى بناء نظرية للنص، وذلك عن طريق إدماج التداولية في مجال اللسانيات النصية، أي باستبدال صياغة نحو للنص ملائم لوصف الكفاءة اللسانية، بهدف جديد واعد وإشكالي من الناحية المنهجية، وهو صياغة نظرية النص، التي يمكن الاستناد إليها في وصف الفعل الكلامي في سياق موقف تواصلي . ونتيجة لذلك اعتبر النص نتيجة فعل وإنتاج نص هو فعل يجري في العالم.

2- ما علم النص؟

ارتبط همُّ تأسيس نحو للنص قياسا على نحو الجملةِ بالمحاولات الأولى التي اضطلعت بها، في أواخر العقد السادس وبداية السابع من القرن العشرين، مدرسة كونسطونس بألمانيا، يليها اهتمام تون أ فان ديك بالمسعى نفسه من خلال كتابه " بعض مظاهر نحو النص" 1972، وتندرج ضمن الإطار ذاته أبحاث ماك هاليداي ورقية حسن، يتعلق الأمر بكتابهما "الاتساق في اللغة الإنجليزية" 1976، تضاف إلى ذلك إسهامات روبرت دوبوغراند في هذا الباب، خصوصا في كتابه " النص والخطاب والإجراء" 1982، ومدار اشتغال هذه الأعمال جميعها هو الكشف عن القواعد التي بها يتشكل النَّص، وعليها تقوم نصيته، مستلهمةً الأساس النظري الذي أرسته اللسانيات التوليدية كما هي عند تشومسكي، والتي انصب اهتمامها على مفهوم النحو الكلي، بما هو أمثَلَةٌ عامة، وصورنةٌ شاملة تخضع لها الأنساق اللغوية كافةً.

غير أن هذا الطموحَ ما فتئ ضوؤه يخفت رويداً رويداً، بعد اقتناع أصحابه بتعقد مهمة إنشاء قواعد صارمة تلم بالإنتاجات النصية كلها، فعطف معظمهم العنان نحو الاهتمام بلسانيات النص، من خلال الانفتاح على الدلالة والتداول (فان ديك 1977)، أو نحو الاشتغال على نظرية سميوطيقية للنص (بيتوفي على سبيل المثال)، وقس على هذا.

لقد تغيا فان ديك، من خلال كتابه "النص والسياق"1977، "بناء نظرية لسانية للخطاب كافية، تستطيع تحليل وتفسير كثير من المظاهر الخطابية التي تقف لسانيات الجملة عاجزة أمامها، من هذه المظاهر: "موضوع الخطاب"، "الانسجام"، "البنية الكلية"، وإن شئنا الدقة قلنا الاهتمام بهذه المظاهر في مستويي الدلالة والتداول."[1]وفي هذا الصدد ركز ديك على

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، م.س، ص 27.

مقاربة النصوص من خلال تفكيك بنياتها، والوقوف عند البنية الكلية والبنيات الجزئية، ملفتا الانتباه إلى أن أي نص لا مناص أن ينهض على نواة مركزية هي بنيته الكلية، التي لا تتشكل خارج تفاعل البنيات الجزئية.

ووجه ديك أنظاره سنة 1980 ناحية علم النَّص، بوصفه علما ينهض على الشمولية في تعاطيه مع الظاهرة النصية، فقد أشار في كتابه "علم النص: مدخل متعدد الاختصاصات" إلى أن هذا العلم يعنى بتحليل أشكال وأبنية نصية من قبيل المحادثات اليومية، والمواد الصحفية، والحكايات، والقصص، والقصائد، ونصوص الدعاية، والخطب، وقس على ذلك أشكالا نصية أخرى أوردها تباعاً."[1]

غير أن هذا التحليل، الذي انشغل ديك بإرساء دعائمه، يختلف عن التوجهات التحليلية المعروفة في الحقول المعرفية التي تعنى بهذه الأشكال النصية من زاوية التخصص، إنه تحليل يقوم على فكرة البيتخصصية، بمعنى أنه "يستهدف ما هو أكثر عمومية وشمولية، فهو يتعلق، من جهة، بكل أشكال النص الممكنة، وبالسياقات المختلفة المرتبطة بها، ويعنى، من جهة أخرى، بمناهج نظرية ووصفية وتطبيقية"[2].

يشكل علم النص، بهذا المعنى، إطاراً عاماً يستدمج جملةً من العلوم الأخرى، ويهدف إلى دراسةِ البنيات النصية، وتأثيراتها في المجتمع، وهو، في مسعاه هذا، يتسلح بقدرٍ مهم من التفاعل المعرفي، من خلال الاتكاء على مباحث معرفية متعددة، لعل أهمها علم النفس الإدراكي، وعلم الاجتماع، وعلم السياسة، وعلم القانون، والتاريخ، والأنثروبولوجيا، وهلمجرا.

---

[1] تون فان ديك: علم النص (مدخل متعدد الاختصاصات)، ترجمة سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط2، 2005، ص11.

[2] نفسه، ص 14.

لقد راهن علم النص على مقاربة النصوص والخطابات في ظل سياقات استعمالها، وهو ما يفسر تواشجه مع حقول عدةٍ من قبيل ما أشرنا إليه، فعلى سبيل المثال يتكئ علم النص على علم النفس الاجتماعي رغبة في الإحاطة بعمليتي التأثير والتأثر الناتجتين عن إنتاج النصوص وتلقيها، "إنه يبين لنا كيف يمكن أن يؤثر شخص ما من خلال مضمون معين يعبر عنه بطريقة أسلوبية محددة، وجنس نصي محدد."[1] وفي الوقت نفسه "يسعى إلى إيضاح كيف يتلقى أفراد أو جماعات تلك المضامين ويستوعبونها من خلال الأبنية النصية الخاصة، وكيف تؤدي هذه المعلومة إلى بناء الرغبات والقرارات والأفعال."[2]

إن الارتهان بالبيتخصصية في الاشتغال مرده إلى وجود إشكالات نصية لا يمكن بلوغ حلول لها إلا بتوسيع دائرة الفهم والتفسير، واستثمار آليات تحليلية تتجاوز ضيق التخصص إلى رحابة التضافر التخصصي من جهة، والإيمان بأن النصوص هي المشترك بين الحقول المعرفية كلها من جهة ثانية، فلا يمكن تصور حقل معرفي نظريا كان أم تطبيقيا خارج إطار النص، ذلك أن المباحث تبنى بالنصوص، وهذه النصوص بحاجة إلى فهم وتفسير في ضوء مبحث يتخذ النص مادةً للاشتغال. ومع ذلك فإن "مهمة علم النص لا يمكن أن تكمن في صياغة أو حتى في حل المشكلات الخاصة بكل العلوم النظرية والاجتماعية تقريبا، بل يدور الأمر حول عزل جوانب محددة في هذه التخصصات العلمية، أي الأبنية النصية، واستعمال أشكال نصية للاتصال وتحليلها داخل إطار متكامل ومتداخل الاختصاصات."[3]

[1] نفسه، ص 26.
[2] نفسه، ص 26-27.
[3] نفسه، ص36.

ليس من السهل، إذن، تصور مهام علم النص خارج إطارٍ ممتدٍ وشامل، خصوصا إذا وضعنا بالحسبان أنه يراهن على استخلاص أوجه النظر العامة حول الأبنية المميزة للنص والسياق في عمليات الاتصال والتفاعل الملحوظة في تلك العلوم"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن فان ديك حول اهتمامه، في مرحلة تالية، ناحية التحليل النقدي للخطاب، الذي يعرفه بكونه "مقاربة تحليلية تدرس، بالأساس، الطريقة التي يُسنُّ بها الشططُ في استعمال السلطة الاجتماعية، واللامساواة، وكيفية إعادة إنتاجهما، وإضفاء الشرعية عليهما، ومقاومتهما بوساطة النص والحديث داخل سياق اجتماعي وسياسي"[2].

3- إشكالات تلقي علم النص في الثقافة العربية

بدأ الاهتمام بعلم النص في الكتابات العربية منذ مطلع العقد الأخير من القرن العشرين، ويعد كتاب "لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)" لمحمد خطابي الصادر سنة 1991 أول كتاب، في حدود علمنا، تصدى لأسئلة هذا العلم تنظيراً وتطبيقاً، تليه كتب نوردها تبعاً لتواريخ صدورها، تتمثل في بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل 1992، ونسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصا) للأزهر الزناد 1993، وعلم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات لسعيد حسن البحيري 1997، ثم بنية الخطاب: من الجملة إلى النص لأحمد المتوكل 2001، ثم نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي لأحمد عفيفي 2001،

---

[1] نفسه، ص 37.

[2] van Dijk, Teun (2015). Critical Discourse Analysis. In Tannen, Deborah et al. (Eds). The Handbook of Discourse Analysis. Second Edition. USA: Blackwell Publishers. P 466.

إضافة إلى كتاب مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه لمحمد الأخضر الصبيحي 2008، وغيرها من التآليف الأخرى.

وتضاف إلى هذه الأعمال، التي نهضت بعملية التأليف، أعمال أخرى اختار أصحابها أن تكون ترجمةً لبعض الكتابات التي اضطلع بها رواد هذا الاتجاه في أوروبا تحديدا، يتعلق الأمر بترجمة محمد لطفي الرابطي ومنير التريكي كتاب " تحليل الخطاب" لبراون ويول سنة 1994، وترجمة تمام حسان كتابَ روبرت دوبغراند " النص والخطاب والإجراء" في السنة نفسها، وترجمة عبد القادر قنيني كتاب " النص والسياق " لفان ديك سنة 1996، ثم ترجمة سعيد حسن البحيري كتاب " علم النص: مدخل متعدد الاختصاصات" لفان ديك سنة 1997، يالإضافة إلى ترجمة منذر عياشي لبعض المقالات في إطار كتابه " العلاماتية وعلم النص" الصادر سنة 1998، إلى غير ذلك من الأعمال الترجمية.

وهذه الكتابات، على عِلاَّت بعضها (سنأتي على ذلك بعض مظاهر ذلك)، كان لها فضلٌ في استنبات أسئلة النص، من جِهة نظر لسانية، في الثقافة العربية. ورغم ذلك، فقد سقط بعضها، كما أسلفنا، في شرك الخطأ، أو الخلط، أو الارتباك، سواءً أتعلق الأمر بالتأليف أم بالترجمة، وإليك بيانه:

1.3. بخصوص التأليف:

أ- وقوع صلاح فضل في الخلط بين علم النص وعلم الأدب، حيث إن كلامه في هذا الباب " ذو صلة بنوع خاص من النصوص، نعني الأدبية، ومن ثم الاستشهاد بآراء محللي الأدب على وجه الخصوص."[1] مع العلم أن ثمة بونا شاسعا بين المجالين.

[1] محمد خطابي: لسانيات النص وتحليل الخطاب، محاولة تساؤل وتدقيق، مجلة علامات، ع 41، المغرب، 2014، ص 89.

ب- اعتبار محمد الأخضر الصبيحي علم النص نتاج قطيعة بين لسانيات النص ولسانيات الجملة، مغفلا كون "لسانيات النص نشأت في رحم اللسانيات عامة، وكون لسانيات النص مرتبطة بالإشكالات المتبلورة في اللسانيات، وإن اختلفت وحدة الوصف والتفسير."[1] وقس على هذا.

ج- اعتبار الصبيحي علم النص مرادفاً للسانيات النص ونحو النص، والحق أن "التسميات "نحو النص" و"لسانيات النص" و"علم النص" ... وما يشبهها من "نحو الخطاب" و"لسانيات الخطاب"... ليست مترادفة أو شبه مترادفة، وإنما هي محيلة على التحولات التي شهدتها المباحث المختلفة التي عُنيت بالنص وأسئلته. وبحكم أنها تشير إلى تحولات معرفية تصيب النظر والعمل معاً فإنها تشير بالقدر نفسه إلى قطائع مهما قلّ شأنها أو تأثيرها."[2]ودليل ذلك أن الباحث ركز في كتابه "مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه" على مفاهيم لها ارتباط بلسانيات النص وبنحو النص بدرجة أقل، ويكفي تأمل المحور الخامس من الفصل الثاني من كتابه لتبين هذا الأمر، فقد اشتغل بمفاهيم الاتساق، والانسجام، والقصد، والمقامية، والتناص، وعدها مباحث علم النص، مما يستدعي تدقيق الأمر، وإعادة النظر بخصوصه.

د- اعتماد سعيد حسن البحيري مصطلح علم لغة النص عنوانا لكتابه، ويقصد به لسانيات النص، مغفلا "تفرغَ مصطلح "علم اللغة" لمفهوم في الدراسات اللغوية العربية القديمة نسميه اليوم "المعجماتية" أو صناعة المعجم lexicology، بل إن القدماء كانوا يميزون بين حقلين هما "النحو" و"علم اللغة"، مخصصين الأول للقواعد الضابطة الواقية من اللحن، والثاني

---

[1] نفسه، ص 86.

[2] نفسه، ص92.

لألفاظ اللغة ومعانيها."[1] فضلا عن ذلك فقد انصرف إلى الحديث عن مفاهيم لها صلة بنحو النص أكثر من لسانيات النص.

هـ- الخلط المربك بين مفهومي الاتساق Cohesion، والانسجام Coherence عند الصبيحي، والذي يعود، حسب ما يبدو، إلى إساءة فهم المصطلحين في سياقهما"[2].

2.3. بخصوص الترجمة:

أ- الارتباك الحاصل في ترجمة تمام حسان لمصطلح Cohesion بالسبك، ارتباك ناشئ من مقابلة مصطلح ذي دلالة خاصة في لسانيات النص، بمصطلح يستعمل استعمالا خاصا في البلاغة العربية، وإن تشابه سياق توظيفهما.

ب- الشيء نفسه يقال عن ترجمة جميل عبد الحميد وحسام أحمد فرج مصطلح Coherence بالحبك.

ج- اللبس الذي تخلقه ترجمة Grammaire du texte بقواعد النص عوض نحو النص في ترجمة منذر عياشي لمقال فان ديك الموسوم ب " النص: بنى ووظائف (مدخل أولي لعلم النص)، ضمن كتابه العلاماتية وعلم النص.

د- المشاكل الكبرى التي تتخبط فيها ترجمة قنيني لكتاب "لنص والسياق" لفان ديك.

هـ- تضاف إلى ذلك المشكلة التي يطرحها الجمع بين مقالات تنتمي إلى مباحث مختلفة من حيث مفاهيمها، وآليات اشتغالها في كتاب واحد، يتعلق الأمر بالكتاب المذكور،

---

[1] نفسه.

[2] ورد هذا الخلط في هامش الصفحة 86 من كتاب الصبيحي المشار إليه أعلاه.

نقصد العلاماتية وعلم النص لمنذر عياشي، حيث جاور بين مقال لتودوروف، ومقال لجان ماري سشايفر، وآخر لفان ديك، مما قد يجعل المتلقي العربي يعتقد أن المقالات كلها صادرة عن رؤية موحدة.

اقتصرنا على هذه الأمثلة، لكونها شكلت جانبا من قراءتنا في هذا الباب من جهة، ومخافة التجني على الأعمال الأخرى من جهة ثانية.

4- بين علم النص وعلم الأدب

معلومٌ أن الاهتمام بتأسيس نظرية تعنى بتحديد خواصِّ النص الأدبي انطلق من الملاحظات التي أدلى بها أرسطو حول الأجناس الأدبية، غير أن المحاولات المؤثرة في هذا الباب (= تأسيس نظرية أدبية) هي تلك التي اضطلع بها تيار الشكلانيين الروس منذ العقود الأولى من القرن العشرين، حيث اهتم هذا التيار بتحديد المشترك الشكلي بين النصوص السردية، تليها أعمال ميخائييل باختين، إلى جانب منجز الرومانسية الألمانية التي سعت إلى بلورة نظرية عامة حول النص الأدبي، من منطلق عدِّه وحدة ذات خصائص مميزة، ثم الصرح النظري المهم الذي بنته الشعرية الفرنسية، من خلال أبحاث كل من تودوروف، ورولان بارث، وجيرار جينيث، وجوليا كريستيفا، وآخرون، أبحاث أرست دعامات النظر إلى النص الأدبي من زاوية علمية منذ ستينيات القرن الماضي، وتدين في ذلك للدرس اللساني البنيوي، وتوظيفاته في حقل الأنثروبولوجيا مع كلود ليفي ستراوس، ومنذ ذلك الحين بدأ الحديث عن الخطاب الأدبي باعتباره مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي"[1].

[1] ورد هذا النقاش في المقدمة التي خص بها تودوروف ترجمة شكري المبخوث لكتابه الشعرية، ينظر بهذا الصدد: تودوروف تزفطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1990، من الصفحة 9 إلى 19.

والجدير بالذكر أن ما أشير إليه من توجهات في نظرية الأدب جعل نصب عينيه تحديد السمات العامة المطردة في النصوص الأدبية، والتي بها تتميز هذه النصوص عن غيرها. وهنا مكمن الاختلاف بينها وبين علم النص؛ فقد أشرنا، في محور سابق، إلى أن علم النص يطمح لأن يكون إطاراً عاماً يشمل النصوص كلها باختلاف أنواعها، ومن ثم فغايته شمولية قياسا إلى غاية علم الأدب، الذي يقصر اهتمامه على نوعٍ نصي بعينه (= النص الأدبي)، "فقد عرفنا منذ زمن أبعد كثيراً، وبخاصة في الدراسات اللغوية مصطلحي ((تحليل النص)) و ((تفسير النص))، حيث كانت العناية مع ذلك في الغالب موجهةً إلى الوصف المادي للنصوص الأدبية بوجه خاص."[1] ولأن غاية علم النص، كما أوردنا، تتجاوز الخصوصية، وتراهن على المشترك الذي هو النص فإنه يتعارض، من هذا المنظور مع علم الأدب، وإن بدا أنهما، شكليا، يشتغلان بالمادة نفسها، وقد عبّر ڤان ديك عن ذلك بقوله:" يستهدف علم النص ما هو أكثر عمومية وأكثر شمولية، فهو يتعلق– من جهة– بكل أشكال النص الممكنة، وبالسياقات المختلفة المرتبطة بها، ويعنى — من جهة أخرى– بمناهج نظرية ووصفية وتطبيقية."[2]

لقد جرى الاتفاق على وجود تقاطع بين اللسانيات والأدب، من حيث الاشتغال المتبادل بينهما، فقد استفاد الأدب من اللسانيات جملةً من آليات العمل أسهمت في قيام مناهج نقدية متعددة، وأبرزها البنيوية، التي انطلقت من أساس لساني أرضيته ما أرساه دو سوسير وهو يتناول اللغة بالدارسة والتفسير. وبالمقابل استفادت اللسانيات من الأدب عددا من المتون التي كانت أساسا للدراسة والتحليل، ومع ذلك فقد استقل كل منهما بموضوعه المركزي، وبنظرياته، وآليات عمله، فقد "ظل التحليل اللغوي مقتصراً على مستويات ووحدات

[1] فان ديك: علم النص (مدخل متعدد الاختصاصات)، م.س، ص 14.

[2] نفسه.

وأقسام نحوية وقواعد خاصة بنظام اللغة والاستخدام اللغوي. أما السمات غير اللغوية الأخرى للنصوص فقد ظلت خارج مجال علم اللغة (كذا)"[1].

ولما جرى تطور اللسانيات، واتجه البحث فيها إلى النص والخطاب، ظلت الوشائج بينها وبين الأدب قائمةً، مع بقاء الاختلاف بينها في الموضوع والهدف، بحيث اهتم علم النص بالأدب من زاوية قيامه على النصوص، شأنه في ذلك شأن مجالات أخرى لا يرى علم النص أنها تختلف من حيث غايته منها، "فقد أدرك المرء أن سماتٍ كثيرة للنصوص الأدبية تتطابق مع سمات نصية عامة، أو على الأقل مع أشكال نصية محددة، مثل الحكايات اليومية أو نصوص الدعاية"[2].

وبناء عليه، فإن "هموم علم النص ليست همومَ علم الأدب"[3]، رغم الاستفادة المتبادلة بينهما، نظراً لاختلاف الأسئلة التي ينطلقان منها، إذ إن علم الأدب ينطلق من سؤال مركزي مفاده: ما الذي يجعل الأدب أدباً؟ في مقابل علم النص الذي يطرح سؤالا أعم مؤداه: ما الذي يجعل النص نصاً"[4].

5- أهمية علم النص

أنتجت الثقافة العربية كماً مهما من النصوص، ارتبط مجملها بالنوع الأدبي، وبخاصة الشعر، حتى قبل تحولها إلى مرحلة الكتابة، يضاف إلى ذلك إسهام النص الديني في هيكلة هذه

---

[1] نفسه، ص20.

[2] نفسه، ص17.

[3] محمد خطابي: لسانيات النص وتحليل الخطاب، م.س، ص90.

[4] نفسه.

الثقافة وتحديد مساراتها الكبرى، بوصفه نصا تشريعيا محددا لمنظومة العبادات والأخلاق والمعاملات وقس على هذا. وقد واكبت هذا المنجزَ النصيّ جملة من المقاربات التي تغيت بيان أسس تلك النصوص، ووصف بنياتها، وتحديد آليات تفسيرها. نشير بهذا الصدد إلى النظرية البلاغية التي نشأت في حضن النقاش حول النص القرآني، قبل أن تختط لنفسها مسار تتبع النص الشعري، والسعي إلى تحليل بنياته ورسم الخطوط العريضة لقراءته.

لقد كانت اللحظة البلاغية أول محاولة لإرساء نظرية حول النص في الثقافة العربية، لكنها لم تنفصل عن خصوصية النص الأدبي، ولم تتجه إلى الشمولية، والبحث في نصية النص بمعزل عن أنواعيته، وهو ما يجعل علم النص مبحثا جديداً يختلف، من حيث مهامه، عن المباحث التي أرساها البحث في النص العربي بمختلف توجهاته.

إن المراهنة على بناء تصور حول النصية يلغي الفروقات النوعية بين النصوص لم ينشأ، في الثقافة العربية، إلا في العقود الأخيرة، وذلك بعد الاتصال المعرفي بالغرب، والاطلاع على المباحث الجديدة، التي تطورت عن اللسانيات، وبخاصة لسانيات النص، وعلم النص، وتحليل الخطاب. ولعل المشكلات التي يطرحها الاشتغال بعلم النص، مما أشرنا إليه سلفا، يمكن أن يجري تجاوزه بشرط عدم الخلط بين هذا المبحث والمباحث التي عنيت بنظرية النص العربي منذ البلاغة الكلاسيكية. ونعتقد أن هذا الرهان يحتاج إلى تدقيق المفاهيم، وتوسيع دائرة الترجمة، وانخراط الجامعات في تدريس المباحث الجديدة، خصوصا تلك القادمة من الثقافة الأنجلوساكسونية.

لقد شكل علم النص نقلةً إبيستيمولوحية في الدراسات اللسانية، وأسس أنموذجا معرفياً متميزاً، من حيث كونه امتداداً للمباحث التي سعت إلى تطوير البحث اللساني بنقله من

الاهتمام بالجملة إلى الاهتمام بالنص، وهذه المباحث هي نحو النص ولسانيات النص، ومنذ ذلك الحين بدأ النظر إلى النصوص يأخذ منحى جديداً نسبيا، محدثاً تطوراً في مجالات معرفية متعددة، وقطائع في أخرى. ولهذا فإن البحث اللساني العربي مدعو إلى تعميق النظر في النصوص، ما دامت الثقافة العربية ثقافة نص بالدرجة الأولى، اعتباراً للسلطة التي مارستها النصوص على مدار تاريخها؛ فقد كانت للنص الشعري سلطة كبرى في القبيلة العربية قديماً، وجاء النص القرآني ليفرض سلطة أخرى بالنظر إلى قدسيته، والشيء نفسه ينسحب على نص الحديث، وعلى النصوص القانونية والتشريعية حديثاً.

6- من علم النص إلى تحليل الخطاب

أشرنا فيما سبق إلى أن البحث اللساني في النص عرف تطورات متعددة منذ سبعينيات القرن الماضي، حيث وقع الاهتمام على بناء نحو كلي للنصوص في إطار مبحث "نحو النص"، قبل أن يتم الانتباه إلى عناصر أخرى لها دورها المركزي في قيام النصوص، منها الانسجام والبنيات الكلية والسياق في إطار لسانيات النص، وجرى، فيما بعد، الاهتمام بالعلائق المتعددة بين المباحث المعرفية في إنتاج النصوص وتلقيها مما يسمى البيتخصصية، وهي السمة التي ميزت علم النص. وهذا الأخير أسهم في الانفتاح على إشكالات جديدة متولدة من الاشتغال بالنص والخطاب، فنشأت، إثر ذلك، مباحث مهمة على رأسها تحليل الخطاب.

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح تحليل الخطاب استعمل، في البداية، مرادفاً لعلم النص، "ففي المجال اللغوي الفرنسي سمي (علم النص Science du texte) وفي الإنجليزية

سمي (تحليل الخطاب Discourse Analysis)"[1]. ولعل السبب في هذا الترادف هو ميل الثقافة الأنجلوساكسونية، الأمريكية منها على وجه التحديد، إلى الاهتمام بالخطاب عوض النص، ذلك أن الخطاب، في منظورها، يتجاوز مفهوم الكتابة، وينفتح على مجمل الإنتاجات التي تستعمل فيها اللغة لأغراض معينة، فجرى عدُّ المحادثات اليومية خطابا، وبدأ الاهتمام بالخطاب السياسي، وبالسينما، والفنون الدرامية، وبالأغنية، وغيرها. ومرد هذا الأمر إلى أن هذه الثقافة ليست ثقافة نصوص، ما دامت نشأتها متأخرة، على خلاف الثقافة الفرنسية، التي تحتفي بتاريخها النصي في الأدب والفلسفة وغيرهما.

سيجري، فيما بعد، استعمال مصطلح تحليل الخطاب في حقول معرفية متعددة، حيث جرى الحديث عن التحليل الاجتماعي للخطاب، والتحليل النفسي للخطاب، والتحليل الأدبي للخطاب، وقس على هذا، ذلك أنه "من الممكن عادةً أن نسمي كل مقاربة تتخذ لها موضوعاً للوصف وحدةً لغوية أكبر من الجملة تحليلا للخطاب."[2] غير أن المصطلح في عموميته أطلق على مقاربة خاصة نعتقد أنها اتكأت، في جزء مهم منها، على الصرح النظري لعلم النص، سيما ما تعلق منه بمفهوم الانسجام. وفي هذا الصدد نشير إلى مقاربة الباحثين براون ويول، مؤلفَي كتاب "تحليل الخطاب" 1983، وهي مقاربة تميزت باختزالها لوظائف اللغة في اثنتين هما: الوظيفة النقلية، والوظيفة التفاعلية[3].

وقد كان لنشأة العلوم المعرفية أثر كبير في إغناء تحليل الخطاب، من خلال استناد هذا المبحث على مفاهيم وأدوات هذه العلوم، وبخاصة علم النفس المعرفي والذكاء الصناعي، فالمتأمل

[1] فان ديك: علم النص (مدخل متعدد الاختصاصات)، م.س، ص 14.

[2] محمد خطابي :لسانيات النص :مدخل إلى انسجام الخطاب، م.س، ص47

[3] للتوسع في هذا الباب يرجى الاطلاع على: محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، م.س، ص 47 وما بعدها.

في مقاربة تحليل الخطاب كما هي عند براون ويول سيجد أن المفاهيم البانية لمبادئ الانسجام وعملياته، من قبيل الأطر والمدونات والمعرفة الخلفية مأخوذة من حقلي علم النفس المعرفي والذكاء الصناعي. وتجدر الإشارة إلى أن الاهتمام بالذهن وسيرورات اشتغاله، في العلوم المعرفية، امتد إلى اللسانيات، في إطار ما يسمى باللسانيات المعرفية التي اهتمت بقضايا اللغة والإدراك والتصور، وهذا موضوع آخر لا يتسع له مجال الورقة.

ومن جانب آخر فإن مبحث تحليل الخطاب ارتبط، في فرنسا، بالأعمال التي راهنت على الكشف عن الإيديولوجيا الخفية في الخطابات، والسعي إلى فضحها، وبيان مشكلاتها، واشتهر في هذا الباب كل من ميشيل بيشو وميشيل فوكو، اللذين استندا، بشدة، على أعمال ألتوسير وتنظيراته في الإيديولوجيا. وشبيه بذلك ما حدث في الثقافة الأنجلوساكسونية بنشأة مبحث التحليل النقدي للخطاب الذي يهتم بنقد النصوص والخطابات، السياسية على وجه التحديد، وبيان مضمراتها، قصد تقويم مسارات السلطة السياسية ومراقبة ممارسة تلك السلطة عن طريق النص والخطاب. وقد شكلت لسانيات النص، ولسانيات المتون، والنظرية النقدية، واللسانيات المعرفية، وغيرها، خلفية نظرية مهمة بالنسبة لهذا المبحث.

عموماً فإننا نرى أن الامتدادات المعرفية المشار إليها هي وليدة توسيع دائرة البحث في النص والخطاب لتشمل السياقات المختلفة للإنتاج والتلقي، والارتهان بالبيتخصصية في الاشتغال، مما سمح ببناء نظرة شمولية للنصوص والخطابات، وتجاوز ضيق نظرة التخصص الواحد. ويبقى لعلم النص الفضل الكبير في هذه النقلات كلها، بحكم تأسيسه لأرضية تحليلية قوية، كان لها ما بعدها.

خلاصات:

نخلص مما تقدم إلى أن:

- مفهومَ النص يتأرجح بين جملة من التعريفات، طِبقاً لاختلاف زوايا النظر، واختلاف طرائق اشتغال المباحث المعرفية.

- مفاهيمَ من قبيل نحو النص، ولسانيات النص، وعلم النص، وتحليل الخطاب لا تحيل، بالضرورة، إلى شيء واحد وقار، بقدر ما هي مصطلحات دالة على سيرورة معرفية تنهض على المراكمة، والمراجعة، والتصحيح، وتجديد زوايا النظر إلى موضوع الاشتغال.

- الاهتمامَ بعلم النص في الثقافة العربية اعتراه ضعفٌ من حيث عددُ الأعمال في هذا الباب، ومن حيث الحصيلة وحجم المتابعة للمستجدات، إلى جانب الارتباك، وعدم الدقة اللذين كانا سمة بعض الأعمال.

- علمَ النص يختلف عن علم الأدب، من حيث مهامِّه، ومنهجه، ومفاهيمه، ففي الوقت الذي ينصرف فيه علم الأدب إلى إنشاء نظرية تعنى بأدبية النصوص، بما هي شرطُ تمايزٍ وتخصيص، يهتم علم النص ببناء نظرية شاملة حول النصوص باختلاف أنواعها وخصوصياتها، من حيث هو علم "ذو طموح إمبريالي."[1]

- علم النص يكتسب أهميته من القفزة المعرفية التي أحدثها في حقل البحث اللساني، وفتح، من خلالها، الباب على مصراعيه أمام إعادة قراءة النصوص وتفسيرها في ضوء آليات جديدة.

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص وتحليل الخطاب، م.س، ص 89.

- علمَ النص كان مفتاحاً مهما للاهتمام بقضايا تحليل الخطاب، ونقد الخطاب السياسي والإعلامي وغيرهما، مما له دور في الإسهام في نقد الإيديولوجيا، والعمل على كشف ما يخفيه استعمال اللغة في الخطاب من مواقف وقيم وشطط.

المصادر والمراجع:

أولا: بالعربية:

1- بحيري سعيد حسن: علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1997.

2- تودوروف تزفطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1990.

3- خطابي محمد: لسانيات النص وتحليل الخطاب، محاولة تساؤل وتدقيق، مجلة علامات، ع 41، المغرب،2014.

4- خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2012.

5- دي بوجراند روبرت: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

6- فان ديك تون: علم النص (مدخل متعدد الاختصاصات)، ترجمة سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط2، 2005.

ثانيا: بالإنجليزية:

– **Baker**, P. and **Ellece**, S. (2011) Key Terms in Discourse Analysis. London and New York : Continuum International Publishing Group.

- **Van Dijk**, Teun (2015). Critical Discourse Analysis. In Tanne.n, Deborah et al. (Eds). The Handbook of Discourse Analysis. Second Edition. USA: Blackwell Publishers.

الفصل الثالث:

النقد العربي الحديث والتراث النقدي والبلاغي

- **د. محمد آيت حمو:**

التراث النقدي والبلاغي المغربي المتأخر في التلقي الحديث: محمد مفتاح نموذجا

- **د. حسن الطويل:**

المكوِّنُ التُّراثي العربي في كتابات محمد مشبال البلاغية

- **د. رفعت الكنياري:**

القراءة الجمالية للتراث البلاغي: محاولة نقد

- **د. طارق رضى:**

نحو تأصيل أسس التفكير البلاغي: قراءة في تأصيل محمد مشبال لأسس التفكير البلاغي في تراث ابن جني اللغوي

التراث النقدي والبلاغي المغربي المتأخر في التلقي الحديث: محمد مفتاح نموذجا

- د. محمد ايت حمو

جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب

مقدمـــــة:

تعددت الأسس النظرية والإجرائية التي قرأ بها محمد مفتاح المنجز النقدي والبلاغي المغربي المتأخر، وهي أسس تنطلق من مرجعيات معرفية مختلفة حاول من خلالها محمد مفتاح خلق وضعيات تواصل جديدة مع التراث النقدي والبلاغي المغربي المتأخر، ولفهم هذا المنجز النقدي والبلاغي وتجديد الصلة معه، سعى الباحث إلى الاستعانة بآليات منهجية علمية أثمرها الفكر البشري. فما هو الإطار العام الذي تمت فيه هذه الدراسة؟ وما المنهج الذي تبناه الباحث في قراءته؟ وما المرجعية التي كانت توجه رؤيته النقدية ومقاربته المنهجية؟ وما هي الأنساق التي اعتبرها مهيمنة في مؤلفات النقاد المغاربة المتأخرين؟ وما النتائج التي توصل إليها؟

أولا: الإطار العام لدراسات محمد مفتاح

تأتي قراءة محمد مفتاح للتراث النقدي والبلاغي ضمن مشروع نقدي عام يهتم بالدراسات الأدبية وتحليل الخطاب، وفي هذا السياق حاول مفتاح الوقوف عند المنجز النقدي والبلاغي المغربي المتأخر، خاصة القرنين السابع والثامن الهجريين، فأعاد قراءة بعض المؤلفات ومقاربة بعض نصوص هذه الفترة مقاربة نسقية وتأويلية؛ يمثلها على التوالي المؤلفات النقدية والبلاغية الثلاثة: (التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات)[1] لابن عميرة (توفي 658هـ)، و(المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)[2] للسجلماسي (كان حيا عام 704هـ)، و(الروض المَريع في صناعة البديع)[3] لابن البناء المراكشي العددي (توفي721هـ).

وانطلق الباحث من ثلاث فرضيات، حيث اعتبر:

1- "أن الآليات المنطقية والرياضية والتقييسية آليات إنسانية كونية نابعة من الفطريات الإنسانية وكفاياتها التخييلية وتفاعلاتها المحيطية"[4].

1- ابن عميرة، أبو المطرف. التّنبيهات على ما في التّبيان من التمويهات، تقديم وتحقيق: محمد ابن شريفة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1991.

2 – السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط01، 1401/ 1980.

3 – ابن البناء، المراكشي العددي. الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.

4- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994، ص 07،

2- و"أن تفاعلات الإنسان مع محيطه تحتم على كل ضروب سلوكه اللغوية وغيرها أن تكون مؤطرة ومتغياة"[1].

3- و"أن ما تغياه مفكرو المغارب إلى منتصف القرن الهجري التاسع من كتاباتهم وتأويلهم هو توحيد الأمة وتوحيد الدولة للقيام بأعباء الجهاد"[2].

وللتحقق من هذه الفرضيات اختار المؤلف نصوصا تنتمي إلى حقول معرفية متنوعة: بلاغية، وكلامية، وأصولية، وشعرية، وصوفية. لكن الحديث في هذا المقال سيركز على المؤلفات البلاغية دون غيرها.

ثانيا: منهاجية القراءة

اعتمد مفتاح في دراسته وتحليله للنماذج/ المؤلفات الثلاثة السابقة على "منهاجية تفاعلية علاقية؛ أي منهاجية بنيوية"[3]، يكشف من خلالها عن نوع الآليات المنطقية والرياضية التي استعملت في هذه الكتب، باعتبارها "آليات إنسانية كونية نابعة من الفطريات الإنسانية وكفاياتها التخييلية وتفاعلاتها المحيطية"[4]، وارتكز تحليله كذلك على "منهاجية نسقية أثبتت التفاعل والتعالق بين المكتوبات"[5] التي حللها.

1- المرجع السابق، ص 08،

2- المرجع السابق، ص 08،

3- المرجع السابق، ص 08.

4- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 07.

5- المرجع السابق، ص 08.

وسعى الباحث من خلال مقاربة تأويلية تضع النصوص البلاغية المغربية المتأخرة في سياقها التاريخي لفهم الإطار العام لهذه الكتابة، ولمعرفة المنطلقات الفكرية والمعرفية التي استند إليها المؤلفون في القرنين السابع والثامن الهجريين.

من هنا، يكون الباحث قد حصر منهج قراءته في أمرين: الأول، بنيوي نسقي يكشف عن البُنى النصّية الداخلية. والثاني، تأويلي يربط النص بالسياق العام الذي جاء فيه فعل الكتابة والتأليف.

ثالثا: مرجعية القراءة

يُقصد بمرجعية القراءة الأصول النظرية الفكرية التي استند إليها الباحث في قراءة بعض المؤلفات النقدية والبلاغية المغربية المتأخرة ذات النزعة الفلسفية المنطقية والرياضية، حيث قسم محمد مفتاح التأليف البلاغي العربي، بناء على معيار الزمن، إلى حقبتين: ما قبل المفتاح أو سلف البلاغيين وسماه أيضا العهد الأول، وما بعد المفتاح أو خلف البلاغيين ووسمه بالعهد الثاني. وقسم العهد الأول بناء على معيار المنطلقات والمنهاجية إلى ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول، يسير فيه مؤلفوه على منهج القدماء، "كالجاحظ"، و"قدامة"، ويمثلهم بالمغرب "ابن بسام"، و"ابن سبع"، و"القاضي عياض". أما الاتجاه الثاني، فقد استثمر فيه أصحابه معارفهم الفلسفية والمنطقية، ويمثلهم بالمغرب "السجلماسي"، و"ابن البناء"، و"ابن عميرة". وجاء الاتجاه الثالث، فحاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين، فاعتمد في تأليفه على المعقولات والمنقولات.

هكذا يحدد مفتاح منطلقات البلاغيين المغاربة ومرجعيتهم بناء على التقسيم العام للتأليف البلاغي العربي القديم، وهو تقسيم يستند فيه الباحث إلى معيار الزمن ومعيار المنطلقات والمرجعية التي حصرها في الأصول الفلسفية الرياضية، والمعارف العربية الإسلامية.

ويرى مفتاح أن التوافق بين البلاغيين المغاربة في المنطلقات يقابله الاختلاف في الأنساق، حيث يهيمن نسق على نسق آخر؛ "فقد هيمن النسق الرياضي عند ابن البناء، وخصوصا مفهوم التناسب. وهيمن نسق توظيف المقولات في كتاب (المنزع البديع) للسجلماسي، وسيطرت نظرية التحديد والقياس في (التنبيهات) لابن عميرة"[1]، وهو ما أدى به (ابن عميرة) إلى مناقشة صاحب (التبيان) مناقشة حادة؛ لكون ابن الزملكاني انطلق من مرجعية لغوية نحوية عربية صرفة، ولذلك كانت ردود ابن عميرة مبنية على أساس منطقي اعتبره المؤلف معيارا سليما لفهم مقصود الكلام.

وهذا التباين في المنطلقات بين المؤلفين، في نظر محمد مفتاح، هو الذي جعل ابن عميرة "يهزأ من تيار لغوي وأدبي وبلاغي عريق، من أشهر المدافعين عنه ابن جني، وقد كان ابن عميرة يعلم – بلا شك– ذلك، ولكن الإغراء المنطقي كان مسيطرا عليه ولا يرى بعينه شيئا غيره"[2].

إن التوصيف لمرجعية البلاغيين المغاربة كان أمرا مهما داخل دراسات مفتاح، حيث حدد موقع مؤلفات البلاغيين المغاربة داخل الدائرة العامة للتأليف النقدي والبلاغي العربي، وهو ما يساعد القارئ على فهم هذا التراث وتبيّن خصائصه ومميزاته، بل واستيعاب منهاجيته وأدواته ومقاصده ومصطلحاته. ولذلك بيَّن مفتاح الاختلاف الحاصل بين هذه المؤلفات، حيث يهيمن

[1] – مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 20.
[2] – المرجع السابق، ص 22.

نسق على ما سواه من الأنساق داخل كل مؤلف، وهو ما يسمح بتكوين تصور واضح لدى القارئ، يعي من خلاله الأدوات التي استعملها كل مؤلف، ويدرك أيضا مدى توفيق النقاد والبلاغيين المغاربة في استعمال تلك الأدوات والقواعد.

رابعا: الأنساق المهيمنة في مؤلفات النقاد والبلاغيين المغاربة المتأخرين حسب محمد مفتاح

قسم محمد مفتاح الأنساق المهيمنة في مؤلفات النقاد والبلاغيين المغاربة المتأخرين إلى قسمين، هما: النسق الرياضي الذي استعمله ابن البناء المراكشي في كتاب (الروض)، ويتجلى أساسا في نظرية التناسب. والنسق المنطقي الذي حضر في كتاب (المنزع البديع) من بدايته إلى منتهاه في شكل مقولات، وبرز النسق المنطقي كذلك عند ابن عميرة حين استعمل القياس والتحديد في ردّه على ابن الزملكاني، وإلى جانب ما ذكره مفتاح تظهر في كتابي (الروض) و(المنزع) آليات منطقية أخرى[1].

1. النسق الرياضي/ نظرية التناسب

حدد مفتاح منهجه في دراسة الآليات المستعملة في المؤلفات البلاغية المغربية المتأخر بقوله: "سينصب اهتمامنا على تحليل آليات هذه الصناعة النظرية بتبيان خلفياتها وإمكاناتها وحدودها"[2].

1 – كآلية التحليل والتركيب.

2– مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 62.

وبعد دراسة مفتاح لآلية التناسب عند ابن البناء، وجد صاحب (الروض) قد طبق نظرية النسبة أو التناسب التي تناولها بالتنظير والتطبيق في كتابه (رفع الحجاب) على البلاغة في كتابه (الروض المريع) الذي درس فيه مجموعة من الآيات القرآنية والأبيات الشعرية وفق هذه النظرية التي تقوم على خمسة أنواع من النسب، هي: النسبة الهندسية، والنسبة العددية، والنسبة التأليفية، ونسبة المساواة، والنسبة المؤلفة. وتتميز النسبة الهندسية بأربع علاقات، هي: علاقة التبديل، وعلاقة القلب، وعلاقة التركيب، وعلاقة التفصيل. وهذه النسبة هي التي تجلت تطبيقاتها في كتاب (الروض) دون غيرها من النسب، حيث عمد ابن البناء إلى استثمارها، وَأَبْرَزَ "وظائفها المتعددة من حيث ربط العلائق بين الأشياء المتناسبة والمتضادة ومن حيث الاستدلال للانتقال من المعلوم إلى المجهول"[1]. وبعد تأمل عميق، أدرك الباحث أن التناسب الرياضي يؤدي دوره ووظائفه المتعددة من خلال "دقة التحليل، وفي التوليد وفي ملء الثغرات؛ ومختلف العلائق بين الجمل المثبتة والجمل السالبة ومجال سلبها أفادت في إدراك الفروق الدقيقة بين الجمل، وفي تأويلها تأويلا سليما يعصم من الخطأ"[2].

2. النسق المنطقي

يشمل النسق المنطقي نظرية التجنيس، التي جاءت واضحة في كتاب (المنزع)، ونظرية القياس التي برزت في كتاب (التنبيهات).

1- المرجع السابق، ص 83.

2- المرجع السابق، ص 57.56.

أ- نظرية التجنيس/ المقولات

هيمن الجانب التطبيقي على دراسات محمد مفتاح حين تحدث عن الآليات التي وظفها النقاد والبلاغيون المغاربة، وكان غرضه من ذلك هو بيان الأدوات المنهاجية المستعملة، ورصد مدى نجاح المؤلف في توظيفها مع إبراز العقبات التي واجهته عند تطبيقه للنظرية. ولذا، فإن القارئ لا يجد في دراسات مفتاح إلا نزرا يسيرا من المعارف النظرية حول تلك النظريات،[1] بل ترك مسألة فهمها واستيعابها مرتبطا باجتهاد القارئ، واكتفى بما يناسب موضوع دراسته فقط.

وبعد الدراسة وجد مفتاح أن المبادئ والحدود المنطقية الصارمة لنظرية التجنيس كادت أن تشمل جميع أجناس المنزع، رغم وجود بعض الاستثناءات، فعلى سبيل المثال لا الحصر تجد النوع الجزئي الواحد يدخل تحت كليين اثنين: كالسلب والإيجاب اللذين يدخلان تحت جنسي المبالغة والمطابقة، وهو ما اعتبره السجلماسي مسألة طبيعية لا إشكال فيها، وغير شاذة عن مبادئ نظرية التجنيس، بل لها ما يسوغها في الصناعة ذاتها، فهذا "النوع، وإن كان قد تبين أيضا أنه نوع داخل تحت جنس المطابقة، فلا خفاء بدخوله في هذا الجنس لما قررناه، وهو واضح بذاته، ولا غرو من دخول الجزئي الواحد تحت كليين اثنين فصاعدا، لكن من جهتين أو جهات لا من جهة واحدة، كما عرض في هذا الموطن من دخول هذا النوع الذي هو السلب والإيجاب تحت جنس المطابقة والمبالغة"[2]. ويمكن اعتبار الحالات الشاذة والخارجة عن المطّرد من القواعد مسألة تؤكد نسبية الاطراد الذي لا يمكن أن يصل إلى حد المطلق مادام الأمر يتعلق بظاهرة طبيعية يصعب على القواعد الصورية الصارمة الإحاطة بها.

---

[1]- مثل مفهوم الجنس، ومفهوم التناسب، ومفهوم الاستدلال، وغيرها من المفاهيم التي تناولها.

[2]- السجلماسي. المنزع، ص 334.

وإلى جانب تداخل الأجناس وجد مفتاح نوعا من التداخل بين بعض الأنواع في كتاب (المنزع)، وهو ما أشار إليه السجلماسي حين تحدث عن النوع الثالث من القسمة الأولى (المماثلة)، أو (التمثيل)، فقال: "والنوع الأول من النوع الأول من الجنس الثالث أولى به"[1]؛ يقصد نوع التتبيع من النوع الأول الاقتضاب من جنس الإشارة، وقال أيضا: "إنه من صور هذا النوع، ويشبه أن يكون ذلك منه إنما هو في البيت الثاني فقط، فأما الأول فإن النوع الأول من النوع الأول من هذا أولى به، أعني المقابلة"[2].

إن هذه الإشارات تعبر عن التداخل الموجود بين نوع (المماثلة) من جنس (التخييل) ونوع (التتبيع) من نوع (الاقتضاب) من جنس (الإشارة) ثم (المقابلة والتسهيم). ولذلك، فإن "مبدأ نقاء الأجناس والأنواع لم يتحقق إلا جزئيا على مستوى الممارسة لأن القارئ للكتاب يرى أنها تداخلت وتقاطعت وتشابكت. هكذا تداخل الجنس الأول الإيجاز مع الجنس الثالث الإشارة، ومع العاشر، وتقاطع الجنس الثاني التخييل مع الجنس الثالث الإشارة"[3].

ورأى مفتاح أن السجلماسي واجه أيضا مسألة التداخل بين الفصول[4] الذي يقوم بدور التمييز بين الذاتيات في الأشياء المشتركة، ويصلح أن يقع في تحديد حقيقة الشيء حين يدخل في جواب ما هو الذاتي فقط. فبعد أن قام السجلماسي بالفصل بين الأنواع المنتمية إلى جنس واحد، وجد نفسه أمام تداخل بين بعض الفصول في الجنس السادس من المنزع (جنس

1- المرجع السابق، ص 245.

2- المرجع السابق، ص 363.362.

3- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 73.72.

4- الفصل: "هو الذي من شأنه أن يفرق بين ما تحت جنس واحد بعينه. وهو ما تختلف أشياء ليست تختلف في الجنس". انظر: مدخل فرفوريوس الصوري الموسوم بإيصاغوجي، ضمن كتاب: منطق أرسطو، تحقيق وتقديم: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم بيروت لبنان، ط01، 1980، ج 3، ص 1083.

المظاهرة)، حيث إن فصلين يُقومان نوعين مندرجين تحت نوعين آخرين مختلفين، هما: قصد المقاومة والمداناة، ولا قصد المقاومة والمداناة، أما النوعان فهما المطابقة والمكافأة من جنس المباينة من المزايلة. والآخران هما نوعا المحاذاة والمناظرة من جنس المواطأة.

وقد علّق السجلماسي على هذه القضية، قائلا: "ولما كان قصد المقاومة والمداناة، ولا قصد المقاومة والمداناة فصلين قد قوما نوعي النوع الأول وهو المباينة من النوع الأول وهو المزايلة من جنس المظاهرة، أعني المطابقة والمكافأة، وكان أيضا ها هنا كذلك، أعني مقومين لنوعي النوع الثاني، المدعو المواطأة وهما: المحاذة والمناظرة"[1]. فهذا الأمر يثير إشكالا حول وضع معناهما العام جنسا "ينفصل إما بقصد المقاومة والمداناة بين المنافرين وإما بقصد المقاومة والمداناة بين الملائمين فيكون نوع المكافأة قسيم نوع المحاذاة والقول"[2].

حاول السجلماسي أن يجيب عن هذا الإشكال، فاعتبر اشتراك الأجناس المتوسطة والأنواع الأخيرة غير القسيمة المرتقية إلى جنس واحد عال "في الفصول المقسمة والمقومة ممكن بما يوجبه ظاهر قول أرسطو طاليس في صدر كتابه، وهو الذي كان يراه الإسكندر"[3]، ثم أعطى مثالا فيه فصول منقسمة في جنسين ومقومة لأنواعها أيضا، وترتقي إلى جنس واحد، هو الحيوان (مائي/غير مائي)، والنبات (مائي/غير مائي)، ثم يعقب عليه بكلام مضاد للرأي الأول، فهؤلاء القوم من المشائين ينكرون ما ذهب إليه الإسكندر، و"يرون أن الأجناس المختلفة التي ليس بعضها مرتبا تحت بعض كيفما كانت، فإن تلك التي يقال إنها فصول قاسمة لها أو مقومة، مختلفة، ولا يمكن أن تشترك في شيء منها أصلا، وإن كثيرا من تلك التي يقال فيها

[1]- السجلماسي. المنزع، ص 392.

[2]- المرجع السابق، ص 392.

[3]- المرجع السابق، ص 393.

قاسمة أو مقومة للأجناس غير القسيمة المرتقية إلى جنس واحد عال ليست هي فصولا بل أخلق بها أن تكون إما أعراضا وإما فصولا غير ذاتية تتقوم بها جواهر تلك الأشياء"[1].

سعى السجلماسي إلى التوفيق بين الرأيين، وخلص إلى نتيجة جمعت بينهما، فكان موقفه سليما، لأن النوعين من المزايلة والمواطأة وما تفرع عنهما من أنواع غير قسيمة، راجعان إلى جنس واحد عال، أما الفصول فقد تكون غير ذاتية أو أعراضا، "فهذا ما نراه في حل هذه الشكوك"[2].

وما ذهب إليه السجلماسي يؤكده كتاب المقولات لأرسطو حين فصل بين الفصول في الأجناس التي ليس بعضها مرتبا تحت بعض، فهذه الفصول "في النوع مختلفة، من ذلك أن فصول الحيوان كقولك: المشاء، الطائر، وذو الرجلين، والسابح؛ وفصول العلم ليست شيئا من هذه، فإنه ليس يخالف علم علما بأنه ذو رجلين"[3]. وبيّن الفصول في الأجناس التي بعضها تحت بعض، إذ ليس هناك "مانع يمنع من أن يكون فصول بعضها فصول بعض بأعيانها، فإن الفصول التي هي أعلى تحمل على الأجناس التي تحتها حتى تكون جميع فصول الجنس المحمول هي بأعيانها فصول الجنس الموضوع"[4].

فهل يعكس هذا التداخل عدم معرفة السجلماسي بالمنطق معرفة تامة، أم أنه كان خبيرا بصنعته، ملما بقضايا المنطق وجزئياته؟

1- السجلماسي. المنزع، ص 394.

2- المرجع السابق، ص 395.

3- منطق أرسطو، ج 1، ص 32.

4- المرجع السابق، ج1، ص 32.

يرى محمد مفتاح أن السجلماسي كان على وعي تام بهذا التداخل، فحين طبق نظرية التجنيس كان يشعر بهذا التداخل "شعورا حادا، ولذلك نبه إليه أحيانا كثيرة، ولم ينبه إليه أحيانا أخرى"[1]. وإنه من الصعوبة تطبيق قواعد المنطق القائمة على أسس عقلية صورية ثابتة، وإسقاطها على علم البيان الذي يقوم على أسس لغوية طبيعية.

إن هذه العقبات التي واجهها السجلماسي أثناء عمله، هي عقبات تمس جوهر المنطق وقواعده الصارمة التي لا تقبل التطويع عند تطبيقها في الدرس البياني، وذلك راجع إلى اختلاف الطبيعتين، وليس إلى قصور في عمل السجلماسي الذي يبدو أنه ليس "مسؤولا عن هذا التداخل (بين الأجناس والأنواع)، ولكن المسؤولة عنه هي القاعدة الصلبة التي وضعها أرسطو وتوارثتها الأجيال من بعده"[2]. ولكن رغم هذه الخصوصيات التي تنفرد بها كل صناعة على حدة، استطاع صاحب (المنزع) أيضا أن يوائم بين ثقافته الأصيلة والدخيلة، وأن يبدع في عمله الذي لم يكن اجترارا وتَكررا لما قيل وكفى، بل كان مبدعا مناقشا وذا رؤية ثاقبة، ولم يكن همّه إسقاط القواعد المنطقية على البديع وأساليبه.

ومن هنا، يرى محمد مفتاح أن الاختلاط حاصل، فرغم كل "المجهودات النظرية التي بذلت لإنقاذ مبدأ الاستقلالية فإن الاختلاط حاصل والتداخل موجود مثلما يعكسه هذا الجنس بوضوح، إذ هناك فصل مقوم لأكثر من نوع وأكثر من جنس"[3]. فهذه إحدى العقبات التي استوقفت السجلماسي خلال تنظيره، فسوغ اختياراته وعلَّلَ عمله فيها، وكما أشرت سابقا لم يكن عمل صاحب (المنزع) آليا يتوخى التنزيل دون مراعاة متطلبات ومقتضيات الصناعة

[1]- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 73

[2]- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 73.

[3]- المرجع السابق، ص 69.

البديعية، ولذلك قيل: "فمن يترك نقد أداة لم يتول بنفسه صنعها، فلا يبعد أن يكون هذا الترك راجعا إلى عدم التمكن منها؛ ومن لم يتمكن من الأداة التي يعمل بها، لا يبعد أن يسيء استعمالها"[1]، ذلك حال صاحب المنزع المتمكن من صنعته وعمله.

يصل مفتاح بعد قراءته لاستعمال النسق المنطقي (نظرية المقولات) عند السجلماسي إلى أن صاحب (المنزع) لم يكن استعماله للنسق المنطقي آليا جافا يفضي إلى عقم في البيان العربي، وإلى انحسار الإبداع وقيد الشعور وانحباس خيال الشاعر والمبدع، بل كان واعيا ومدركا لصنعته وملما بتفاصيل النظرية وجزئياتها، وقادرا على استعمال قواعدها وتجاوز عقباتها، ولذلك استثمر هذه النظرية فحاول الإدلاء برأيه في كثير من القضايا النقدية والبلاغية العربية.

ب- نظرية القياس

يرى مفتاح أن مصطلح القياس/ المقايسة يختلف بين استعمالات الحقول المعرفية (الفقه، النحو، علم الكلام، التأريخ، المنطق)، لكن مفهومه واحد لا يتعدد، إذ يتكون القياس "من طرفين، أو حدين، أو واقعتين؛ أحدهما معروف، ويدعى الأصل، أو الشاهد، أو المصدر، وثانيهما جديد، ويسمى الفراغ، أو الغائب، أو الهدف؛ والطرف الجديد يفهم بالطرف القديم، وقد يصير الطرف الجديد أصلا لفهم أطراف أخرى"[2]؛ إلا أن العلماء المسلمين قديما "شطروا آلية التقييس إلى شطرين: أحدهما تخلوا عنه وثانيهما تبنوه؛ فما تخلوا عنه هو التقييس (القياس) الذي تركوه للأصوليين والمناطقة والفلاسفة، وما تبنوه هو الاستعارة"[3].

1- طه، عبد الرحمن. تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 2005، ص 42.

2- مفتاح، محمد. مشكاة المفاهيم، ص 130، 131.

3- مفتاح، محمد. مجهول البيان، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 1990.

واعتبر مفتاح القياس آلية "فطرية مغروزة ومغروسة في الذهن البشري"[1]، تستعمل في مختلف صنوف المعرفة، ولذلك وظفها ابن عميرة في ردّه على ابن الزملكاني، واعتبرها ميزانا يقيس بها مدى صحة الفكرة، وإليك بعض الأمثلة التي تبيّن مناقشة ابن عميرة لصاحب التبيان مناقشة قائمة على آلية القياس التي اعتبرها مؤلف (التنبيهات) من القول البلاغي[2]، وسماها أيضا الضمير أو التمثيل. قال: "أعني بالضمير أن يضمر من القول المحاول في البيان أحد جزئيه"[3]، فيكون هذا الجزء المحذوف مقدمة صغرى أو مقدمة كبرى. وأتى المؤلف بأمثلة مشهورة في كتب المنطق والأصول؛ "كقول الفقيه: (النبيذ مسكر فهو حرام)، وقول المتكلم: (العَالَمُ مُكَوَّنٌ فَهُوَ مُحْدَثٌ)"[4].

وبيانه، كالآتي: النبيذ مسكر (مقدمة صغرى)

كل مسكر حرام (مقدمة كبرى) مضمر/ غير مذكور

النبيذ حرام (نتيجة)

هذا المثال بيَّن به المؤلف معنى الإضمار في القياس الحملي، ثم أورد مثالا بيَّن فيه القياس الاستثنائي؛ "كقول القائل: (لَوْ كَانَ فُلَانٌ عَزِيزًا لَمَنَعَ أَعِنَّةَ الخَيْلِ جَارَهُ، أَوْ جَوَادًا لَشَبَّ لِسَارِي اللَّيلِ نَارَهُ)، معولا على أنه قد عُلم أنَّه ما شبَّ ولا منع، فيثبت بذلك مقابلُ مَا وُضِع، وهو البخل والذِّلَّةُ"[5]. وهذا النوع من الإضمار في القياس الاستثنائي وارد في قوله تعالى لنبيه

1- مفتاح، محمد. مشكاة المفاهيم، ص 130.
[2]- انظر: ابن عميرة. التنبيهات، ص 115.
[3]- المرجع السابق، ص 114.
[4]- المرجع السابق، ص 114.
[5]- ابن عميرة. التنبيهات، ص 114.

عليه السلام: ﴿وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ القَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ﴾[1]، وتأويله عند ابن عميرة، هو أنه "قد شهد الحس والعيان أنهم ما انفضُّوا من حوله، وهي المضمرة، فانتفى عنه صلى الله عليه وسلم أنه فظٌّ غليظُ القلب"[2].

ومن الأمثلة الشعرية التي أتى بها صاحب التبيان في قسم الحقيقة من باب المجاز "قول أبي تمام (من الوافر):

أَبَيْنَ فَمَا يَزُرْنَ سِوَى كَرِيمٍ وَحَسْبُكَ أَنْ يَزُرْنَ أَبَا سَعِيدٍ"[3]

واعتبر المجاز الذي يتضمنه البيت الشعري من نادر الكناية؛ إلا أن ابن عميرة يرى في البيت قياسا، لأنه "لم يصرح لأبي سعيد بأنه كريم لكنه أتى بقول قوته قوة قياس ينتج أنه كريم، وذلك قوله: أبين فما يزرن سوى كريم، واكتفين بزيارة أبي سعيد، فحصل من هذا أنه كريم"[4].

أبين فما يزرن سوى كريم (مقدمة كبرى)

الاكتفاء بزيارة أبي سعيد (مقدمة صغرى)

أبو سعيد كريم (نتيجة)// (مضمرة)

ومن الأمثلة التي سردها ابن الزملكاني توضيحا للكناية، قول الشاعر "(من الوافر):

مَتَى تَخْلُو تَمِيـــمٌ مِنْ كَرِيـــمٍ وَمَسْلَمَـةُ بْنُ عَـمْـرٍو مِنْ تَمِيـــمِ"[5]

1 – سورة آل عمران، الآية 159.

2 – ابن عميرة. التنبيهات، ص 114.

3 – ابن الزملكاني. التبيان في علم البيان، ص40.

4 – ابن عميرة. التنبيهات، ص 57.

5 – ابن الزملكاني. التبيان في علم البيان، ص40.

ولكن ابن عميرة يعتبرها قياسا، فيأتي لبيان عناصرها، ويرى "أن مسلمة من بني تميم، ومسلمة كريم، فتميم لا تخلو من كريم، ففي الأول كان كرم الممدوح نتيجة، وفي هذا مقدمة، فالأول أولى بالكناية"[1].

مسلمة بن عمرو كريم (مقدمة صغرى)

مسلمة بن عمرو من تميم (مقدمة كبرى) مسلمة بن عمرو هو الحد الأوسط وهو الذي يحذف في القياس

متى تخلو تميم من كريم (نتيجة).

لا يختلف البيت الأول عن الثاني في الغاية التي يسعى إليها الشاعر وهي مدح كل الأسماء والأعلام الواردة في البيتين (أبي سعيد في البيت الأول) و(مسلمة بن عمر في البيت الثاني) بالكرم، لكنهما اختلفا في موضع المدح بالكرم ومكانه في البيتين؛ فكان كرم الممدوح في الأول نتيجة، وفي الثاني مقدمة.

ويرى ابن عميرة في مقايسة عقدها ابن الزملكاني في قسم الاستعارة بين جملتي (رأيت أسدا) و(زيد أسد) غلطا، وذلك من عدة أوجه:

أولا، لا تصح المقايسة بين الجملتين إلا "إذا أخذناهما مجازين معا في قضيتين"[2]، في حين يعتبر ابن الزملكاني أن الجملة الأولى قد نزلت "منزلة الشيء الثابت الذي لم تبق له حاجة إلى الأخذ في إثباته"[3]، لأن "المرئي ذات الأسد"[4]. فهذا الاعتبار يجعل من الجملة الأولى قضية

[1] – ابن عميرة. التنبيهات، ص 57.
[2] – ابن عميرة. التنبيهات، ص 59.
[3] – ابن الزملكاني. التبيان في علم البيان، ص42.
[4] – المرجع السابق، ص42.

صادقة ومطابقة للواقع عند ابن الزملكاني، مقابل القضية الثانية ذات الطبيعة المجازية التي لا تطابق الواقع (قضية كاذبة أو تخييلية).

ثانيا، المخبر عنه في القضيتين مختلف، ففي الجملة الأولى يكون الموضوع هو (الأسد) لأن المرئي هو ذات الأسد، أما الموضوع في القضية الثانية فهو (زيد)، "وعند هذا الإشعار تبطل المقايسة وتصير كقول من يقول: أي القولين أبلغ؟ (رأيت فرسا) أو (زيد إنسان)"[1].

كانت نظرة ابن عميرة إلى هذه العبارات المجازية نظرة منطقية تجعل من كل جملة قضية تعرض على الواقع لرصد مدى مطابقتها أو عدم مطابقتها له، وتستحضر أيضا الموضوع الذي يجب أن يكون متحدا في القضيتين معا. وعليه، يكون قياس ابن الزملكاني قياسا باطلا في نظره.

وبالمقابل يرى صاحب (التبيان) أن في الجملتين المجاز والحقيقة، ولا يعدو أن يكون التخييل سوى نوعٍ من المجاز الذي يسعى إلى تحديده (الاستعارة أو التشبيه).

يرى مفتاح أنه من الطبيعي أن تكون نتائج ابن عميرة مختلفة عمّا قدمه ابن الزملكاني مادامت منطلقات البلاغيين مختلفة من حيث المرجعية؛ المنطق/ القياس مقابل النحو أو البيان.

ج– نظرية القسمة

تعتبر آلية التقسيم إحدى الآليات المنطقية التي توقف عندها مفتاح في دراساته، وهي آلية تقترن بالتجنيس، وينصرف مفهوم التقسيم عند الفارابي إلى اللفظ الكلي، حيث يتم تقسيمه إلى الجزئي. يقول الفارابي: "ومتى أخذ كلي وقرن به أمور متقابلة تحمل على ذلك الكلي حملا

[1] – ابن عميرة. التنبيهات، ص 59.

غير مطلق، ووضع بين كل اثنين منها حرف إما، مثل قولنا الحيوان إما مشاء وإما لا مشاء، فإن هذا الفعل يسمى قسمة"[1].

ويكون اللفظ المفرد الكلي إما ذاتيا وإما عرضيا، كما أن كل لفظ كلي إما جنس، وإما فصل، وإما نوع، وإما خاصة، وإما عرض عام. و"هذا الذي هو جنس ليس جنسا في نفسه، ولا بالقياس إلى كل شيء، بل جنسا لتلك الأمور التي تشترك فيه. وكذلك النوع ليس هو نوعا في نفسه، ولا بالقياس إلى كل شيء، بل بالقياس إلى الأمور التي هو أعم منها. وكذلك الفصل إنما هو فصل بالقياس إلى ما يتميز به في ذاته. والخاصة أيضا إنما هي خاصة بالقياس إلى ما يعرض لطبيعته وحده. وكذلك العرض إنما هو عرض عام بالقياس إلى ما يعرض له لا وحده"[2].

وتهدف هذه الآلية أيضا إلى تكثير المقول وجعله أقساما، وذلك "على وجوه ثلاثة: إما أن يتكثر تكثر المتواطئ في موضوعاته أو تكثر المتفق الصرف الذي يشمل التشابه والاشتراك، أو تكثر المشكك"[3]. وإذا كانت الأشياء تتبين بضدها فإن التقسيم يتبين بالتركيب[4].

بيّن مفتاح تجليات آلية التقسيم في كتابي: (الروض المريع) و(المنزع البديع) اللذين يبوءان هذه النظرية "مكانة مرموقة"[5]، حيث حرص السجلماسي على توظيفها في كل جنس من الأجناس العشرة التي تنقسم إلى أجناس متوسطة، ثم إلى أنواع.

1- الفارابي، أبو نصر. الألفاظ المستعملة في المنطق، ص 82.81.

2- ابن سينا. المنطق، من كتاب الشفا، ج 1، ص 46.

3- المرجع السابق، ج 1، ص 59.

4- انظر الفرق بين التقسيم والتركيب: الفارابي، أبو نصر. الألفاظ، ص 84. 85.

5- مفتاح، محمد. مشكاة المفاهيم، ص 125.

واستعمل ابن البناء هذه الآلية في الفصل الرابع من كتابه، وهو الفصل الذي ترجم له بـ"تفصيل شيء بشيء"[1]، وتحدث فيه عن مجموعة من المصطلحات؛ كالتشكيك والتجاهل والاتساع، ثم التقسيم الذي جزأه إلى خمسة أنواع، سمى واحدا وأعرض عن الباقي[2].

والتقسيم في (المنزع) نوع من الأنواع المندرجة تحت الجنس المتوسط الذي سماه السجلماسي التحليل، وهو متفرع عن الجنس العالي الخامس الرصف. وقد أعطى للتقسيم مفهوما يميزه عن بقية الأنواع، فاعتبره قولا مركبا من جزأين "كل جزء منهما يدل على معنى هو نوع قسيم في أمر ما، كلي مدلول عليه بجملة القول، مصرح فيه بأداة التحليل والأمر الكلي معا. وقد أخذا لا من جهة انقسام الأمر الكلي إليهما وارتقائهما إليه فقط، بل ومن جهة نسبة أخرى بينهما من وجوه النسب، ونحو من أنحاء الارتباطات والوصل"[3]. ويتضمن هذا المفهوم جزئين يركبان قولا دالا على معنى من المعاني، وهذا المعنى هو كلي.

ويحضر في (المنزع)، إلى جانب نوع التقسيم الذي يندرج تحت غيره من الأجناس المتوسطة، التقسيم باعتباره آلية منطقية استعمله السجلماسي في كتابه (المنزع) من البداية إلى النهاية؛ حيث قسم أساليب البديع العشرة إلى أجناس متوسطة، وكل جنس ينقسم أيضا إلى أجناس متوسطة أخرى أو أنواع إلى أن يستقر التقسيم مع نوع الأنواع التي يقرب مجموعها من المئتين. وهذا الاختيار أعرب عنه منذ فاتحة الكتاب، حيث سعى إلى إحصاء القوانين وترتيب الأجزاء وتمهيد الأصل من ذلك للفرع[4]. وتطلب منه تحقيق هذا الأمر الاستعانة بآليات منطقية

1- ابن البناء. الروض، ص 125.

2- النوع الأول: اعتبار الأقسام من جهة الحكم فقط. النوع الثاني: اعتبار الأقسام من جهة الحكم والمقسم. النوع الثالث: اعتبار المقسم والأقسام بالقوة. النوع الرابع: يكون المقسم بالقوة والأقسام بالفعل.

3- السجلماسي. المنزع، ص 355.

4- انظر: المرجع السابق، ص 180.

رأى فيها المنهج القويم لتحقيق غرضه من التأليف، فرأى في آلة التقسيم إحدى الأدوات المنهجية التي تتكامل مع الآلية السابقة التجنيس.

واجه ابن البناء والسجلماسي بعض العقبات، أثناء تطبيق آلية التقسيم باعتبارها أداة منهجية ذات طبيعة منطقية على البلاغة العربية، فوجدوا أنفسهم أمام "إشكالات عويصة يصعب حلها"[1]، فتحدث صاحب روض في كتابه عن ثلاثة أنواع أو أضرب أفرزتها هذه الآلية، هي: المقسم والأقسام بالقوة، المقسم بالقوة والأقسام بالفعل، المقسم بالفعل والأقسام بالقوة. ولم يتحدث عن قسم مفترض، هو المقسم والأقسام بالفعل. ولكنه "قرر أن البلاغة إنما تتجلى في صحته وجنس تجزئته وعدم تداخل عناصره"[2].

ومن الإشكالات التي واجهها السجلماسي أثناء توظيفه للتقسيم وجود الأقسام دون المادة، أو العكس، أو وجود أقسام مرذولة، أو غير مقصودة لذاتها، أو متداخلة على مستوى الأنواع والفصول.

وكان المؤلف على علم تام بهذا التداخل، وأدرك أن هذه الآليات لم تسعفه لتحقيق جميع ما كان يروم إليه بعد توظيفها، فقد وجد نفسه بين مجال منطقي قائم على القواعد الصلبة، وبين ميدان قوامه الخطاب القائم على الأقاويل التي تتعدى تسوير القاعدة المنطقية.

ويرى مفتاح أن من الإشكالات التي واجهها السجلماسي أثناء عملية التقسيم، وجود فصول متداخلة ومقومة لنوعين مرتبين تحت نوعين آخرين مختلفين؛ وذلك في الجنس السادس

1- صديقي، علي. النزعة الفلسفية في الفكر النقدي والبلاغي العربي القديم رؤية معرفية، عالم الكتب الحديث، 2020، ص 69.

2- الدباغ، محمد بن عبد العزيز. من أعلام الفكر والأدب في العصر المريني، مكتبة الأمة الدار البيضاء، ط1، 1992، ص67.

(جنس المظاهرة)، حيث المطابقة والمكافأة، وهما نوعان من جنس المباينة من المزايلة، بالإضافة إلى نوعي المحاذاة والمناظرة من جنس المواطأة.

وذهب مفتاح إلى أن صاحب (المنزع) كان مدركا لهذه الصعوبات، ولذلك تجده يناقش ويعلل طريقة تعامله معها، لكن هذه العقبات لم تحل بينه وبين مشروعه، "فقد مضى في سبيل تحكيم المنطق في المادة البلاغية إلى أبعد حد، وحاول قدر المستطاع الوفاء بشرائط الصناعية المنطقية التي ألزم نفسه بها في الكتاب، غير عابئ بالصعوبات التي اعترضته"[1]، واضعا نصب عينيه تحقيق الهدف الذي أعلن عنه في البداية، ومن ثمة، كان يرى أن هذه الإشكالات ليست في المستوى الذي يثبط عزيمته.

خامسا: المقاربة بالتأويل

حاول مفتاح أن يبيّن للقارئ مستوى التأويل الذي سيعتمده في قراءته، فهناك مستوى خاص بالراسخين في العلم، ومستوى آخر لا يقوم به إلا خواص العلماء، والمستوى الثالث يحدد بناء على مستوى الموجه إليه، "فالتأويل البرهاني لا يطلع عليه إلا الراسخون في العلم وخواص العلماء، والتأويل الجدلي لأصحاب الجدل، والخطابي موجه إلى الجمهور"[2].

وبناء على هذا التعدد في مستويات التأويل، يرى مفتاح أن التأويل الذي سيعتمده مرتبط بمشروعه الفكري، وعلى القارئ "أن يحلل الأسس الإبستمولوجية والتاريخية الخاصة بكل تيار حتى إذا انحاز ينحاز عن بينة وإذا رفض يرفض عن بينة"[3].

1- صديقي، علي. النزعة الفلسفية، ص 71.

2- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 141.

3- المرجع السابق، ص 144.

ومن هنا، انطلق مفتاح في المقاربة التأويلية من الغايات التي كان يهدف إليها كل مؤلف، وهي غايات متعددة؛ "منها الوقوف على لطائف معاني القرآن ومعرفة وجوه إعجازه، ومنها تنقية البلاغة العربية من فساد التقسيم وتداخل الأقسام وتراكبها بترتيبها على المنهج الصناعي وتحليلها على معتاد نهج التحليل في النظريات"[1]، ويرى مفتاح من خلال النظر في الأهداف المعلن عنها في مقدمات الكتب أنها لا تخرج عن بيان أسرار بلاغة القرآن وإعجازه، وصياغة مخاطبات قائمة على الإقناع والإمتاع، ومنها أيضا "تقديم قوانين للتأليف والتأويل"[2]. وبالمقابل، هناك أهداف غير معلن عنها، بل تستنبط من السياق العام الذي ألف فيه الكتاب، إذ لا يمكن أن ينفك عن إطاره التاريخي، فالهدف الإيديولوجي السياسي عند صاحب (المنزع) مثلا غير مصرح به، ثم إن "القراءة المتأنية للسياق الفكري الذي كان يعيش فيه السجلماسي، والقراءة المتمعنة للكتاب ترجحان أن الهدف الأسمى كان هو الإسهام في ضبط قوانين التأويل وفي التنبيه على مبادئه حتى لا تتفرق الأمة وتذهب ريحها"[3]؛ إلا أن هذا الوجه التأويلي لا يظهر جليا في الخطاب البلاغي "بحكم طبيعته التعليمية والجمالية يستر السياسة والايديولوجية"[4].

إن هذا التأويل عند مفتاح كان اختيارا شخصيا يهدف إلى التحقق من الفروض التي انطلق منها، ولذلك ترك للقارئ أن يتناول هذا التراث بطريقة أخرى قد تسمح له بالوصول إلى نتائج مغايرة.

---

[1]- المرجع السابق، ص 61.

[2]- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 61.

[3]- المرجع السابق، ص 80.

[4]- المرجع السابق، ص 91.

ومن هنا، كان تأويل مفتاح اختيارا مشروعا لا ينحاز إلا عن بينة؛ أي إن الأعمال البلاغية التي قدمها في دراساته كانت تستحضر "ما أدت إليه فوضى التأويل في المشرق العربي من تفريق للأمة والجماعة وإشاعة التناحر بين الناس"[1].

ولتجاوز هذا المعيق الحضاري للأمة الإسلامية، قام أهل الصناعة البيانية، في نظر مفتاح، بدورهم لوقف هذا الداء الذي تعاني منه جسد الأمة، فاستقدموا بعض الإجراءات والقواعد والآليات "المنطقية بكل مكوناتها من تعريفات ومقولات وعلائق بين القضايا كما اعتمدوا على بعض المبادئ ذات الأصل الرياضي، وعلى توظيفات الآليتين الرياضية والمنطقية"[2] في البلاغة العربية عامة والمغربية خاصة، حيث ردّ ابن عميرة على ابن الزملكاني بتلك الآليات الدخيلة، ورأى أن الاكتفاء بالقواعد النحوية العربية في فهم الخطاب لا تتجاوز إلا أن تكون نسبتها إلى الفهم "كنسبة الظلال إلى الأجسام"[3]. وبعد ابن عميرة جاء ابن البناء فحاول استعمال القواعد الرياضية، خاصة التناسب، لتنظيم "فوضى علم البيان"[4]. وعلى نهج ابن البناء سار السجلماسي فحاول تصنيف "شتات البيان العربي"[5].

وذهب محمد مفتاح إلى أن صاحب (المنزع) كان يقدم من خلال تأليفه مشروعا فكريا وسياسيا يهدف من خلاله "إلى توحيد كلمة الأمة وقوة الدولة للقيام بأعباء الجهاد وتحقيق

[1]- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 218.

[2]- المرجع السابق، ص 218.

[3]- المرجع السابق، ص 218.

[4]- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 213.

[5]- المرجع السابق، ص 218. إن تقديم ابن البناء وتأخير السجلماسي في هذا المقال، لا يستند على الترتيب الزمني في ترتيب الأعلام، بل هو اجتهاد شخصي فقط، حيث تعذر على الدارسين (حسب اطلاعي) معرفة السابق من اللاحق في التأليف، ولم يختلفوا في مسألة أن أحدهم نظر في كتاب الآخر. انظر: بنجعوط، بلقاسم. نظرية النقد الأدبي في الغرب الإسلامي بين التأسيس والتأصيل من ابن رشد إلى ابن خلدون، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب، السنة الجامعية 1999.2000، أطروحة مرقونة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة.

مصالح المسلمين"[1]. ولعل حصر هدف السجلماسي وابن البناء وابن عميرة في توحيد الأمة يبدو غير واضح، فحين ننظر في مقدمة كتب هؤلاء الثلاثة نجدهم قد عبروا بشكل واضح عن أهدافهم التي كانت تنصب في إطار علمي بلاغي محض؛ إما من أجل تنظيم صناعة البلاغة وفق آليات تنتظم بها الصناعة انتظاما، بعد ما عرفت اقتراحات في المصطلح غير خاضعة لقوانين معينة، وإما في الردّ على منْ اعتبر في نظره أنه لم يوف البلاغة حقها حين قصر عمله على الجانب البياني الأدبي، وغيرها من المآرب التي لا تخرج عن دائرة الاهتمام بالبلاغة بوصفها علما يعنى بتقديم آليات تعين على فهم كتاب الله وسنة نبيه عليه الصلاة والسلام، ثم خدمة البلاغة وجعلها علما قائما على أصول علمية وقواعد أساسية. ومادام التصريح غير وارد في مؤلفات النقاد والبلاغيين المغاربة المتأخرين الثلاثة بأنهم كانوا "يهدفون جميعا إلى توحيد كلمة الأمة وقوة الدولة للقيام بأعباء الجهاد وتحقيق مصالح المسلمين"[2]، فإن هذا الأمر يبقى بُعدًا ناتجا عن قراءة تأويلية، وليس هدفا مقصودا لذاته.

وقياسا على تأويل مفتاح يكون سياق التأليف الذي انطلق منه الباحث مفتوحا لتأويلات كثيرة قد لا تنتهي، فإلى جانب البعد الذي أشار إليه مفتاح، والمتمثل في وحدة الأمة والدولة التي من خلالها تتحقق قوة الدولة الإسلامية، نجد أبعادا أخرى تشكل مقاصد ذاتية يراهن المؤلف على تحقيقها من خلال مؤلفه، منها على سبيل المثال: الثراء والنفوذ الذي كان يهدف إليه هدف ابن عميرة، حيث حاول التقرب من البلاط الموحدي وإهداء مؤلفه لأحد الأمراء.

1- انظر: مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 39.

2- مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 39.

وعليه، يمكن اعتبار ما ذهب إليه مفتاح اجتهادا شخصيا له مسوغاته، ولذلك جعل مفتاح محاولته تلك "لا تقلل من أهمية أية مقاربة مهما كان توجهها ومهما كانت قيمتها"[1]، ولهذا فإننا غير متفقين حول النتيجة التي توصل إليها الباحث، لاسيما في الجانب الذي درس فيه المؤلفات النقدية والبلاغية المغربية المتأخرة، أما الأدلة التي اعتمد عليها حين درس مؤلفات من أصول الفقه والكلام، فهي غير معنية بهذا الحكم لأنها ليست جزءا من هذا المقال، وهو ما جعل مفتاح يقول: "إن السياسة والإيديولوجية واضحة جدا في النوعين الخطابيين اللذين سنحللهما أكثر من ظهورهما في الخطاب البلاغي، إذ هذا الخطاب بحكم طبيعته التعليمية والجمالية يستر السياسة والإيديولوجية"[2].

سادسا: نتائج دراسات محمد مفتاح للمنجز النقدي البلاغي المغربي المتأخر

يمكن الحديث عن مجموعة من النتائج التي كشف عنها محمد مفتاح بعد دراسته للمنجز النقدي والبلاغي المغربي المتأخر، والتي أجملها في العناصر الآتية:

1. إمكانية تطوير آليات النسقين المنطقي والرياضي واستثمارهما في القراءة والتحليل

لم يقف مفتاح عند حدود التحليل للآليات المنطقية والرياضية المستعملة عند النقاد والبلاغيين المغاربة المتأخرين، ورصد مدى نجاح المؤلف في تطبيقها أو تحديد بعض العقبات التي واجهها عند تطبيق النظرية، بل حاول أن يفتح باب المبادرة لتطوير تلك الآليات واستثمارها وتوظيفها في القراءة النقدية والتحليل البلاغي، وذلك بناء على ما تعرفه المعرفة من مستجدات وتطورات في هذا المجال. يقول مفتاح: "فإننا نريد أن نغامر بتحكيم آليات التناسب في مقولات

[1] – المرجع السابق، ص 223.

[2] – المرجع السابق، ص 91.

الأجناس العشرة لإدخال بعضها في بعض وتحطيم الحدود بينها؛ وعليه فإننا نقيس على: القلب: الملك: البدن: المدينة: أي إن نسبة الأول إلى الثاني كنسبة الثالث إلى الرابع؛ وعليه يقال: نسبة القلب في البدن كنسبة الملك في المدينة؛ أي نسبة الأول منها إلى الثالث كنسبة الثاني إلى الرابع.

نقيس على ما تقدم: الإيجاز: الإشارة: : التكرير: التخييل.

نسبة الأول إلى الثاني نسبة الثالث إلى الرابع.

نسبة الأول منها إلى الثالث نسبة الثاني إلى الرابع.

يمكن استخراج الإبدلات التي رأيناها بصورها الثمانية"[1].

وفي هذا السياق يدعو مفتاح إلى إعادة قراءة نظرية السجلماسي الذي نجح في تقديم "اقتراحات علمية وتعليمية وإيديولوجية- سياسية"[2] بعد نجاحه في تطبيق نظرية المقولات الأرسطية، ونقلها إلى مجال البيان والبلاغة العربية، وهو ما جعل الخطاب العربي النقدي المعاصر قادرا "على استيعاب مختلف النظريات والمناهج والمفاهيم. ثم [قابلا] للإفصاح عن نفسه أكثر كلما دخلنا إليه بأدوات علمية جديدة وتصور نظري أوسع..."[3].

ودعا مفتاح كذلك إلى استثمار هذه النظرية وفتح نقاش جديد "مثلما يناقش المحدثون نظريات أرسطو في المقولات وفي الدلالة وفي غيرهما"[4]، ويستشهد بما تعرفه بعض النظريات

---

[1] – مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 79.

[2] – المرجع السابق، ص 80.

[3] – أحمد بوحسن: المشروع النقدي لمحمد مفتاح، مجلة "فكر ونقد"، عدد 20، سنة 2، يونيو 1999، ص 131.

[4] – مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص80.

الغربية الحديثة من تطورات بسبب استثمارها لنظريات أرسطو، خاصة "علم الدلالة البنيوي الأوروبي"[1]، و"نظرية (النموذج الأمثل) في صغتيها الأصلية والموسعة"[2].

2. راهنية الآليات المستعملة عند النقاد والبلاغيين المغاربة المتأخرين

توصل الباحث مفتاح إلى أن ما يعرفه الإنتاج الأوروبي والأمريكي في مجال النقد والبلاغة غير مخترع، بل هو إعادة القراءة للميراث الأرسطي، وفعل إعادة القراءة هو الذي قام بها النقاد والبلاغيون المغاربة المتأخرون.

وعليه، فإن المجهود الذي يقوم به الغربيون المحدثون شبيه بما قام به المغاربة في مؤلفاتهم النقدية والبلاغية. ولذلك وجد الباحث نفسه في منتهى السرور حين توصل إلى أن "أن بعض أفكار هذه الكتب ما زالت حية ترزق، بل ما زالت تناقش وتعدل وتوظف؛ ولكن ليس في مجال الثقافة العربية الإسلامية وإنما في مجال الثقافات الأجنبية الأوربية والأمريكية وغيرها من الثقافات الراقية"[3]، ويرى مفتاح أن هذه الراهنية تستمد مقوماتها من طبيعة الحديث عند البلاغيين المغاربة المتأخرين، وهو حديث عن "آلية (كونية) إنسانية أبدية توظف في مقاصد مختلفة، ولذلك، فإن حديثهما ذو راهنية تفرض نفسها"[4] على مختلف الحقول المعرفية، خاصة على مستوى المنهاجية التي استعملها البلاغيون المغاربة، ولذلك فهي "مازالت حية ترزق وتستثمر في ميادين مختلفة مثل الإعلاميات والدراسات اللسانية ودراسة تحليل الخطاب"[5].

[1] – مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص80.
[2] – المرجع السابق، ص 80.
[3] – المرجع السابق، ص 81.
[4] – مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 84.
[5] – المرجع السابق، ص 90.

ويعتبر ما ذهب إليه مفتاح واستنتجه من خلال دراساته لهذا التراث البلاغي دليلا ينفي ما قيل عن الدرس البياني بالمغرب قديما من أراء وأحكام تفيد قوام عمل المشارقة في البيان على المغاربة الذين يحسنون التفنن في البديع باعتباره سهل المنال وغير ذلك مما أورده ابن خلدون (توفي808هـ) في مقدمته، حيث قال: "وبالجملة فالمشارقة على هذا الفن أقوم من المغاربة"[1].

وتوصل محمد مفتاح إلى أن الدرس النقدي والبلاغي المغربي المتأخر توسل بآليات إنسانية كونية ذات طبيعة فلسفية رياضية صيرت البلاغة العربية صناعة ونظرية تضاهي النظريات الحديثة في تحليل النصوص وقراءتها.

ولذلك دعا إلى إعادة النظر في المنجز النقدي والبلاغي الغربي الحديث، خاصة عند من ينظر إليه بعين الإجلال، فقد تبين بعد الدراسة والعودة إلى أصول ذاك المنجز أنها "قراءة شبيهة بهذه القراءة"[2] التي أنجزها البلاغيون المغاربة، وليست "مصادر أساسية"[3].

3. القراءة التأويلية ضرورية لفهم المنجز النقدي والبلاغي المغربي المتأخر

يرى الباحث أن القراءة التأويلية ضرورية لفهم النصوص البلاغية وقراءتها، لكن دون الخروج عن السياق العام للكتابة النقدية وظروف نشأتها وتحولاتها التاريخية، ولذلك ربط محمد مفتاح بين المعطيات التاريخية لمغرب القرنين السابع والثامن الهجريين وبين الدراسات النقدية والبلاغية التي أنجزت في هذه الفترة التي تميزت بطابع التشتت والتمزق نتيجة ضعف الأمة

1– ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، ط07، 2014، ج03، ص 1137. علق محمد بنشريفة على رأي ابن خلدون، قائلا: "رأي ابن خلدون هذا لا يخلو من الإطلاق والتعميم، ويبدو أنه لا يقوم على الاستقراء الدقيق، ومما يدل على ذلك أنه لم يشر إلى منهاج البلغاء لحازم القرطاجني وهو من أرقى ما صنف في البلاغة". مقدمة تحقيق كتاب: التنبيهات لابن عميرة، ص 05.

2 – مفتاح، محمد. التلقي والتأويل، ص 81.

3 – المرجع السابق، ص 81.

الإسلامية والتكالب عليها، ولهذا سخر النقاد والبلاغيون أقلامهم للإسهام في توطيد دعائم الدولة واسترجاع قوتها ووحدتها، في نظر مفتاح.

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى أن دراسات محمد مفتاح للمنجز النقدي والبلاغي المغربي ذي الاتجاه المنطقي قد أبرزت مجموعة من النتائج التي نوردها فيما يلي:

1) تعتبر دراسات محمد مفتاح محاولة قيمة أسهمت في قراءة التراث البياني العربي عامة والمغربي خاصة، حيث سعى الباحث في إطار مشروع نقدي عام إلى صياغة منهجية جديدة لقراءة المنجز البلاغي العربي القديم قراءة واعية تنفتح على ما استجد من معارف نقدية ولسانية معاصرة.

2) تعتبر دراسة مفتاح للمنجز النقدي والبلاغي المغربي المتأخر قراءة نقدية تحاول إعادة تجديد فهم مؤلفات هذه الفترة وربطها بإشكالات ونظريات الفكر النقدي العربي والغربي المعاصر.

3) يَمْتَحُ محمد مفتاح في قراءته للتُّراث البلاغي المغربي المتأخر من أسس معرفية وآليات إجرائية وافدة تنطلق من رؤية نسقية تعتبر المؤلفات النقدية والبلاغية ذات وحدة عضوية لا تسمح بالدراسة التجزيئية، ولذلك تعامل مفتاح مع المنجز النقدي البلاغي المغربي المتأخر باعتباره عملا يحكمه نسق معرفي متكامل ومتداخل.

4) تتميز دراسات محمد مفتاح للمنجز النقدي والبلاغي المغربي المتأخر بمنهج يقوم على الإفادة من الجانب النظري ما يخدم الشق التطبيقي الذي ييسر على القارئ الفهم ويوجهه نحو قراءة شمولية.

5) إن دراسات مفتاح للمنجز النقدي والبلاغي المغربي المتأخر لا تنظر إلى هذا التراث نظرة إجلال وتقديس، بل تسعى إلى الكشف عنه، وتبيّن مدى إمكاناته لسيرورة التحولات التي يعرفها النقد والبلاغة العربيين وعلاقتهما بالنظريات النقدية الغربية الحديثة.

6) تتوفر المؤلفات النقدية والبلاغة المغربية ذات التوجه المنطقي، في نظر مفتاح، على رصيد معرفي قادر على تطوير النظريات اللسانية الغربية المعاصرة، بل إن التراث النقدي البلاغي المغربي المتأخر سبق إلى إثارة قضايا كثيرة أصبحت موضوع الدرس النقدي الغربي الحديث والمعاصر كالتناسب والاستدلال والمقولات التي أعيد صياغتها واستثمارها في نظريات الذكاء الاصطناعي والنموذج المعرفي وغيرها من النظريات النقدية.

7) النقاد والبلاغيون المغاربة المتأخرون لم يكتفوا بإسقاط النظريات المنطقية والرياضية على التراث النقدي البلاغي العربي، حسب مفتاح، بل تعاملوا معه تعامل المدرك الواعي لصناعته، فأدركوا حدود نجاح عملهم ومواطن تعثرهم، واستوعبوا حجم هذا التأثير الذي كان محدودا، ونبهوا عليه.

8) إن قراءة مفتاح للتراث النقدي والبلاغي المغربي المتأخر أعادت النظر في كثير من المسلمات، وفي جملة من الأحكام التي صدرت عن بعض المحدثين الذين رموها بـ"العقم" و"الجمود".

9) تنطلق القراءة التأويلية النسقية للمنجز النقدي والبلاغي المغربي عند مفتاح من النظريات والمناهج التي عرفها الغرب في مجال العلوم الإنسانية حديثا، حيث أفاد منها الباحث

باعتبارها نظريات ومناهج قدمت أدوات إجرائية يمكن استعمالها في قراءة التراث النقدي العربي عامة والمغربي خاصة، والكشف عن مضانها وإعادة فهمها.

مصادر الدراسة ومراجعها

1) ابن البناء، المراكشي العددي. الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.

2) ابن الزملكاني. التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد مطلوب، خديجة الحديثي. مطبعة المعاني، بغداد، ط01، 1383هـ/1964.

3) ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، ط07، 2014.

4) ابن سينا. المنطق، من كتاب الشفاء، تحقيق: الأب قنواتي، محمد الخضيري، فؤاد الأهواني، قم إيران، ط1433،02هـ.

5) ابن عميرة، أبو المطرف. التّنبيهات على ما في التّبيان من التمويهات، تقديم وتحقيق: محمد ابن شريفة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1991.

6) أحمد بوحسن. «المشروع النقدي لمحمد مفتاح»، مجلة "فكر ونقد"، عدد 20، يونيو 1999.

7) بنجعوط، بلقاسم. نظرية النقد الأدبي في الغرب الإسلامي بين التأسيس والتأصيل من ابن رشد إلى ابن خلدون، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب، السنة الجامعية 1999.2000، أطروحة مرقونة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة.

8) الدباغ، محمد بن عبد العزيز. من أعلام الفكر والأدب في العصر المريني، مكتبة الأمة الدار البيضاء، ط1، 1992.

9) السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط01، 1401/ 1980.

10) صديقي، علي. النزعة الفلسفية في الفكر النقدي والبلاغي العربي القديم رؤية معرفية، عالم الكتب الحديث، 2020.

11) طه، عبد الرحمن. تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 2005.

12) الفارابي، أبو نصر. الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق: محسن مهدي، مؤسسة دار المشرق، بيروت، ط 01، (د ت).

13) مدخل فرفوريوس الصوري الموسوم بإيصاغوجي، ضمن كتاب: منطق أرسطو، تحقيق وتقديم: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم بيروت لبنان، ط01، 1980.

14) مفتاح، محمد. التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1994.

15) مفتاح، محمد. مجهول البيان، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 1990.

16) مفتاح، محمد. مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2000.

المكوِّنُ التُّراثي العربي في كتابات محمد مشبال البلاغية

• د. حسن الطويل

الكلية المتعددة التخصصات، الناظور، جامعة محمد الأول، المغرب

إذا تأملنا التأليف البلاغي في الثقافتين العربية والغربية، يمكن أن نلاحظ، بسهولة تامة، أن المعرفة البلاغية تظهر بصور مختلفة ومتعددة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال، أن نحشرها في زاوية ضيقة، ونجعلها ترادف، على سبيل الحصر، فهما واحدا[1]. ومن هذه الصور التي يظهر بها هذا الحقل المعرفي العريق في محطات ثقافية متنوعة، ما تلخِّصه العوارض التالية:

- البلاغة معرفة نظرية بكيفيات تشكُّل الخطاب جماليا وإقناعيا. وفي هذا الصدد نمثِّل بكتاب "الخطابة" لأرسطو الهادف إلى توجيه النصائح للخطباء من أجل إنشاء نماذج خَطابية إقناعية ناجعة. ومع مرور الوقت تحوَّل هذا الكتاب إلى مصدر مفيد في تحليل الخطابات الحجاجية وتأويلها، وذلك معناه أن مقولات أرسطو التوجيهية، تحولت إلى مقولات تحليلية قادرة على إضاءة بنية الخطاب وأبعاده التأثيرية[2].

---

[1] في السياق العربي، يقرُّ حازم القرطاجني بأن البلاغة صناعة متشعبة، يصعب تحصيل وجوهها كُليَّة: "هذه الصناعة تتشعَّب وجوه النظر فيها إلى ما لا يُحصى كثرة. فقلَّما يتأتى تحصيلها بأسرها والعلم بجميع قوانينها لذلك". منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007. ص: 88.

[2] من الباحثين المحدثين الذين استفادوا من "خطابة" أرسطو لأغراض تحليلية، برلمان وتتيكاه في كتابهما المشترك "مصنف في الحجاج" (1958). ومن مظاهر استثمارهما "الخطابة" في سياق تحليلي موسع، توسيع دائرة الخطاب لتضم كل فعل تواصلي سواء أكان كتابيا

- البلاغة نظرية صناعية تهدف إلى ضبط الوجوه الأسلوبية بواسطة الحدود والتقسيمات والتفريعات. وخير من يمثل هذا المذهب التأليفي في البلاغة العربية، البلاغيون المتأخرون، مثل القزويني، وابن البناء العددي، والقاسم السجلماسي. وغاية ما تصبو إليه هذه النظرية إنشاءُ نظام تصنيفي صارم وواضح، يضم صنوف البلاغة في أبواب وخانات منظمة ومرتبة بدقة.
- البلاغة جملة من النقاشات النظرية التي تتناول قضايا الخطاب المعروفة، مثل الانزياح والتأثير وأجزاء القول. وفي هذا الباب نستحضر مؤلفات عدد من الأعلام البلاغيين، مثل كبيدي فارغا، وجان كوهين، وأولفيي روبول، ومحمد العمري، وعبد الله صولة.
- البلاغة آليات تحليلية تمكِّن الدارس من البحث في تكوين الخطابات المؤثرة، وتساعده على تحديد آلياتها التأثيرية والجمالية، على نحو ما نجد في مؤلفات أولفيي روبول، وميشل مايير، وإيلينا سمينو.

والواقع أن تجربة التأليف البلاغي عند محمد مشبال يمكن أن ندرجها ضمن الصورة الأخيرة، فمنذ أول كتاب نشره الرجل "مقولات بلاغية في تحليل الشعر"[1]، أدرك القارئ أنه أمام مشروع علمي يروم إخراج البلاغة من الدائرة النظرية إلى دائرة الإفادة التطبيقية من الإجراءات التحليلية المعينة على مساءلة أسرار الخطابات وأبعادها الجمالية والتأثيرية، وقد

أم شفويا، والانفتاح على جميع أنواع الجمهور، القارئ والمستمع. انظر: عبد الله صولة: الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكاه". نُشر ضمن الكتاب المشترك: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم (إشراف: حمادي صمود). منشورات جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية–تونس1، كلية الآداب منوبة، د.ت. ص: 306-307.

[1] مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993.

عملت كتب الباحث الأخرى على مواصلة التفكير في كيفيات تطويع البلاغة في مقاربة مختلف أنواع الخطاب (الشعر – النادرة – الخطبة – الرسالة– الرواية ...)، انطلاقا من الوعي بما يقتضيه كل نوع خِطابي من إجراءات تناسب خصوصيته.

وإذا كان محمد مشبال قد انخرط هو الآخر في نقاشات بلاغية نظرية، مثلما هو الحال في كتابه "البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب"[1]، فإن ذلك لم ينفصل بتاتا عن نزوعه إلى التفكير في أسئلة الخطاب في وضعيات تحليلية، فقد ناقش في هذا الكتاب جملة من القضايا المتعلقة بقدرات بعض النماذج البلاغية التطبيقية المقترحة من طرف بعض الباحثين، كما ناقش تقلب البلاغة بين البعدين الحجاجي والتخييلي في فترات تاريخية محددة، وانتهى إلى ضرورة مراعاتهما معا حسب خصوصية الخطابات ومقتضياتها.

وبما أن مشروع محمد مشبال البلاغي يحتفظ ببعد تطبيقي واضح، فإنه لم يتردد في الانفتاح على مختلف نظريات البلاغة ومشاربها من أجل الإفادة من جميع الإجراءات القادرة على فهم أبعاد الخطاب واستنطاق بنيته ووظيفته، وفي هذا الإطار ينفتح المشروع، في مناسبات كثيرة ومتعددة، على التأليف البلاغي –النقدي[2] العربي القديم، ويفيد من مقولاته وتصوراته أشياء كثيرة.

---

[1] دار العين للنشر، مصر، 2010.

[2] الحدود بين البلاغة والنقد في التراث العربي القديم ضئيلة وغير واضحة بدقة، وهذا ما يدفعنا إلى التعامل معهما بوصفهما حقلا معرفيا واحدا. انظر نقاش هذه القضية: الفصل الثاني من كتاب أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2012.

وما نحاوله في هذا البحث يتمثل في تتبع أشكال الحضور التي يتخذها المكون التراثي العربي في مشروع محمد مشبال البلاغي، انطلاقا من إشكاليات لها صلة بتشغيل آليات البلاغة في وضعيات تحليلية، من قبيل:

- كيف يتلقى الباحث التصورات البلاغية – النقدية العربية القديمة، وكيف يحوِّلها إلى إجراءات تحليلية ناجعة؟
- ما أهم المصادر التي يتعامل معها الباحث؟ وكيف يفسِّر هذا الانتقاء في وضعيات التحليل التطبيقي للخطاب؟

إلى جانب هاتين الإشكاليتين المتعلقتين بإجراءات التلقي والتفعيل التطبيقي للتصورات المذكورة، نعمل في هذا البحث على رصد العلائق القائمة في المشروع بين المكوِّن التراثي وبقية المكونات الأخرى، سواء أكانت بلاغية (بلاغة أرسطو- البلاغة الجديدة ...)، أم غير بلاغية (التداوليات – علم السرد ...)، من أجل الوصول إلى نتائج مرضية بخصوص تعامل الباحث مع الحقول المعرفية المنصهرة في تصوره الرحب لآليات البلاغة التحليلية.

1- بلاغة السمات وإمكانيات تحليل النوادر:

يرى محمد مشبال أن صور البلاغة عصية على الإحصاء والضبط النهائيَّين، فرغم جهود البلاغيين السابقين في استخراج كثير من الصور (التشبيه – الاستعارة – الكناية – التورية ...)، فإن الخطابات مازالت تكشف عن إجراءات بلاغية جديدة غير مألوفة في نظريات البلاغة، وغير محددة قَبلِيا، وهذا ما يعني أن الإنصات إلى اشتغال الخطاب هو وحده الإجراء الكفيل بالكشف عن أسرار البلاغة وإمكانياتها المتعددة. وفي هذا السياق يتوجب على المحلِّل

الراغب في استخلاص بلاغة الخطاب أن ينظر إلى "شتى الإمكانات الفنية والصيغ التصويرية التي يسخرها النص للتأثير في القارئ"[1]، وألا يكتفي بالبحث عن "القاعدة البلاغية المقَّننة"[2]، والتمثيل لها نصيا.

وما يجعل البحث عن القواعد المقنَّنة في الخطاب اختيارا خاطئا، هو أن الخطابات تشتغل انطلاقا من خصائص الجنس الذي تنتمي إليه[3]؛ حيث أن بلاغة الخطاب هي بلاغة الجنس القولي الذي ينتمي إليه، وبيان ذلك أن الاستعارة على سبيل المثال، لا تشتغل في الشعر، مثلما تشتغل في الرواية أو في جنس أدبي آخر، إنما تشتغل انطلاقا من مقتضيات السياق النوعي الذي يحيط بها، ويمنحها فضاء التشكُّل والتأثير، ولازم ذلك أن المقاربة التحليلية التي تروم استكناه بلاغة خطاب ما، عليها أن تنطلق من خصوصية ذلك الخطاب، وتبحث في سماته البلاغية المشتقة من هُويَّته الداخلية.

وقد نتج عن هذا الفهم لبلاغة الخطاب اشتقاق مفهوم "السمة البلاغية"[4] الذي يعكس إمكانيات الخطاب البلاغية غير المحصورة في أبواب البلاغة المعروفة، والمتسعة لجميع الصيغ الفنية التي يتوسل بها المبدِع في بناء النص، انطلاقا من مقتضيات "التكوين النصي، ومكونات الجنس أو النوع، وعملية القراءة"[5]. وبهذا النُّزوع إلى توسيع دائرة الصوغ الفني في

[1] محمد مشبال: بلاغة النادرة. دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، 2001. ص: 65.

[2] المرجع نفسه. ص: 65.

[3] انظر: *البلاغة ومقولة الجنس الأدبي. عالم الفكر، الكويت، ع 1، مجلد 30، 2001.*

[4] بُني هذا المفهوم في كتابات محمد أنقار ومحمد مشبال. وتجدر الإشارة إلى أن هاذين الباحثين كانا يشتغلان ضمن مشروع واحد، ولهما كتابات عديدة (تأليفا وترجمة) في بلاغة السمات وبلاغة السرد. وما يجمعهما في مشروعهما المشترك الممتد إلى أواخر العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين، هو الإيمان بأن البلاغة تتسع لمختلف إمكانيات الخطاب الفنية، وأن البحث عن هذه الإمكانيات لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصية الجنس الأدبي البنائية والسياقية.

[5] محمد مشبال: البلاغة والأدب. ص: 89.

الخطاب، يكون مفهوم "السمة" قادرا، حسب محمد مشبال، على مساعدة البلاغة على تجاوز "مفهومها الدال على التحسين والتوشية أو التأثير الأسلوبي الضيق أو توصيل الدلالة الجزئية، لتدل على التكوين النصي، والاستحواذ على المتلقي، والكشف عن القيم"[1].

ويحاول محمد مشبال، في كتابه "بلاغة النادرة"، أن يشغِّل مفهوم السمة من أجل تحديد بلاغة نوع أدبي عربي قديم يُسمى "النادرة"، وقد تُطلق عليه، في مصنفات مختلفة من النثر العربي القديم، تسميات أخرى، مثل "الطُّرفة" و "الملحة". وهذه المحاولة في الإمساك بمبادئ بلاغة هذا الجنس، لم يجعلها مشبال تنفصل عن تأملات البلاغيين العرب القدامى في نصوص النوادر وفلسفتها، على غرار ما نجد عند الجاحظ والتوحيدي وغيرهما من المؤلفين القدامى . يقول محمد مشبال في شأن إفادته من نصوص التراث في تحليل النوادر: "لقد حاولتُ في هذا الكتاب [بلاغة النادرة] أن أستثمر الوعي النقدي القديم الذي واكب جنس النادرة في سياق نظرة جديدة ترى في الانكباب على النصوص بالتحليل والتفسير، الطريق الأمثل لتعرف هذا الجنس الأدبي الذي ساهم مع أجناس أدبية أخرى في تصوير الحياة الإنسانية العربية"[2].

وفي هذا الصدد يستفيد مشبال من كلام مهم جاء على لسان أبي الفتح الإسكندري (بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني) في "المقامة الجاحظية"، وهو بصدد وصف نثر الجاحظ. يقول: "[إن نثر الجاحظ] بعيد الإشارات، قليل الاستعارات، قريب العبارات، منقاد **لعريان الكلام** يستعمله، نفور من معتاصه يهمله"[3].

[1] المرجع نفسه. ص: 89.

[2] محمد مشبال: بلاغة النادرة. ص: 66.

[3] المرجع نفسه. ص: 15.

وبغض النظر عن سياق السجال الإبداعي المحيط بهذا الكلام، فإن محمدا مشبال يرى فيه وصفا دقيقا لنثر الجاحظ المفارق لبلاغة الشعر القائمة على توظيف الاستعارات (كثير الاستعارات)، وخلق مسافة تأويلية بين اللفظ والدلالة (بعيد العبارات)، وغير ذلك من مظاهر اللغة الشعرية المعتادة في القصائد. وحسب أبي الفتح الإسكندري، الصوت الإبداعي للهمذاني في المقامات، يستعمل الجاحظ في نصوصه النثرية كلاما "عاريا"، غير متسربل بخصائص البلاغة الشعرية. وقد التقط مشبال هذه الإشارة الاصطلاحية المهمة ليشتق منها مصطلحا مناسبا لوصف بلاغة الجاحظ، وهو " سمة العري"؛ ففي رأيه يعرى نثر الجاحظ عن خصائص البلاغة الشعرية، ويخلق لنفسه بلاغته النثرية المفارقة للشعر.

والحقيقة أن "سمة العري" قد وفَّرت لمحمد مشبال القوتين المعرفية والإجرائية لتحليل نوادر الجاحظ بناء على تصوره القائم على ربط بلاغة النصوص ببلاغة أجناسها الأدبية، ورفض التصور الذي يُعمِّم إجراءات البلاغة الناشئة في أحضان الشعر على الأنواع الأدبية النثرية[1]، وفي هذا السياق نقتطف له فقرة يوضِّح فيها قصور بلاغة الشعر عن وصف أدبية النثر الهزلي: " لم تعد الفصاحة تملك جميع حقوق بلاغة الخطاب، كما أن مقومات البديع لم تعد قادرة على ضمان هذه الحقوق في جميع المواقف؛ ففي الخطاب الفكاهي تفقد الفصاحة والجزالة كل ما تحوزانه من قوة التأثير، كما أن المحسنات البديعية التي اعتُبرت علامة على بلاغة أنماط خطابية كثيرة، تتعطل وظيفتها الجمالية في خطاب يتوخى الضحك والتسلية. ولعل هذا يكون مسوغا لاختيار الجاحظ الفني واستخدامه لنمط من الحكي العاري، ولكنه عري شبيه باللبس؛ ذلك أنه يمتلك وسائله الخاصة التي تنسج بلاغته"[2].

[1] المرجع نفسه. هامش ص: 09.

[2] محمد مشبال: بلاغة النادرة. ص: 18- 19.

وما يمكن استنتاجه هنا أن محمدا مشبال قد أفاد من جنس المقامة الإبداعي مصطلحا بلاغيا مهما، ساعده على تعيين إحدى أهم السمات التي يقوم عليها نثر الجاحظ الهزلي، وهي سمة التخفُّف من صور البديع الشائعة في النصوص الشعرية، والنزوع إلى بناء بلاغة نثرية تحقق وظيفة الإضحاك المتوافقة مع البعد الهزلي، والتي قد تتحقَّق باللَّحن في بعض الأحيان كما يشير إلى ذلك الجاحظ نفسُه[1]. وهذه الإفادة، في حقيقة الأمر، تجعلنا نستنتج أن المكوِّن التراثي العربي في مؤلفات مشبال ليس مقصورا على نصوص البلاغة بمعناها التقليدي، بل يتعداها إلى النصوص الإبداعية، وإلى ما يُعرف بمؤلفات "الأدب الموسوعي".

بالإضافة إلى "سمة العري" المشتقة من "المقامة الجاحظية" للهمذاني، ثمة سمة أخرى أفصح عنها الجاحظ في إحدى تعليقاته على نادرة ساقها للقراء. يقول محمد مشبال:

"يروي الجاحظ في كتاب "البخلاء" أن أبا جعفر الطرطوسي "زار قوما فأكرموه وطيبوه، وجعلوا في شاربه وسبلته غالية. فحكته شفته العليا، فأدخل إصبعه فحكَّها من باطن الشفة مخافة أن تأخذ إصبعه من الغالية شيئا إذا حكها من فوق".

إن المهم في إيراد هذه الطرفة هنا هو الوقوف على التعقيب الذي ذيل به الجاحظ روايته، يقول: " وهذا وشبهه إنما يطيب جدا إذا رأيت الحكاية بعينك. لأن الكتاب لا يصور لك كل شيء ولا يأتي لك على كنهه، وعلى حدوده وحقائقه""[2].

---

[1] يقول الجاحظ: "وإذا كان موضع الحديث على أنه مُضحك ومُلهٍ، وداخل في باب المزاح والطّيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب عن جهته، وإن كان فيه لفظ سُخف، وأبدلت السخافة بالجزالة، صار الحديث الذي وُضع على أن يُسرّ النفوس، يُكربُها، ويأخذ بأكظامها". الحيوان. تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط2، 1978، ج3، ص: 415.

[2] محمد مشبال: بلاغة النادرة. ص: 19-20.

يستفيد مشبال من تعقيب الجاحظ الذكي على الطرفة، أن الإيمان بأهمية التصوير المحاكي لصور الهزل الواقعية، قد انعكس على نوادر الجاحظ ذات النزعة التصويرية الفائقة، الأمر الذي جعله يقرر هيمنة "سمة التصوير" على هذه النصوص الهزلية، وفتح له آفاق تحليلها بلاغيا، من خلال تتبعه أشكال بناء الصور الهزلية المحاكية لصور الأشخاص والمواقف، مثل "صورة ذباب الجاحظ"[1]، و "صورة الأكول الشَّره"[2].

إن الجاحظ في هذا التحليل المُقترح، يساعد الباحث على قراءة نصوصه الهزلية من خلال ما يبثه من ملاحظات وتعليقات ذكية، يكشف خلالها عن أسرار الأنواع الأدبية وطُرق اشتغالها وأهم العناصر المساعدة على حسن إنتاجها وتلقيها.

وما يمكن الخلوص إليها في باب تحليل النصوص الهزلية العربية القديمة من خلال آلية "السمة البلاغية"، أن محمدا مشبال ينفتح على مدونات متعددة في التراث العربي القديم، من أجل الإفادة من ملاحظاتها بخصوص أسرار هذه النصوص، ودقائقها البنائية، ومسائل تلقيها وذيوعها، ويعمل على استثمار كل ذلك من أجل اصطفاء مقاربة بلاغية تملك القدرة على تقريب جماليات النادرة إلى القارئ بمنهجية تحليلية مقنعة.

ورغم أن آلية "السمة البلاغية" تجد لها أصولا في مصادر النقد الغربي، على غرار ما نجده من أفكار عن الصورة الروائية النثرية عند ستيفان أولمان في كتابه "الصورة في الرواية"[3]، فإن محمدا مشبال لا يجد غضاضة في البحث عن مظاهرها في التفكير النقدي العربي القديم،

---

[1] محمد مشبال: بلاغة النادرة. ص: 20-23.

[2] المرجع نفسه. ص: 23-25.

[3] ترجمه: رضوان العيادي ومحمد مشبال. وقد طبع طبعة جديدة في دار رؤية للنشر والتوزيع بمصر، سنة 2016، بعد طبعته الأولى سنة 1995، عن منشورات مدرسة الملك فهد بطنجة.

من منطلق أن أنظار هذا التفكير لم تتخلف عن النظر إلى النصوص الأدبية نظرة المستكشف، وآلية "السمة البلاغية" لا تعدو الإشارة إلى أن النصوص تُبدع جمالياتها الخاصة بشكل غير مُحدَّد قبليا، وتفتح للقارئ إمكانيات استكشافها وتأويلها.

2- التحليل الحجاجي في التراث البلاغي العربي القديم:

يغطي الحقل الحجاجي مساحة واسعة من مؤلفات محمد مشبال. والحق أن ما دفعه إلى اقتحام هذا الفرع المعرفي (الإجرائي) المساعد على تعرُّف قيم النصوص الإقناعية ومنطلقاتها، لا يتمثل في ركوب موجة التحليل الحجاجي التي اتسعت رقعتها على نحو واسع في الفترة الأخيرة؛ إنما دفعه إلى ذلك، انشغاله بصنف من النصوص الأدبية العربية القديمة ذات الإطار التواصلي الواضح، والمرامي التأثيرية الجلية، لا سيما "رسائل الجاحظ" التي ألَّف حولها كتابه المهم "خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ، مقاربة بلاغية حجاجية"[1]؛ فمثل هذه النصوص لا تتكشَّف للباحث بأدوات التحليل الجمالي، بل تفرض نوعا خاصا من الأدوات الملائمة لطبيعتها، وهي أدوات التحليل الحجاجي.

ومن يتابع مقاربات محمد مشبال الحجاجية، لن يخفى عليه أنها تستند إلى خلفية المعرفة الحجاجية الممتدة من أرسطو إلى المؤلفات الحجاجية الغربية الحديثة مع شاييم برلمان وأولبرخت تتيكاه وروث أموسي وغير هؤلاء الأعلام، غير أن ذلك لم يمنعه من الإفادة من إلماعات التراث البلاغي العربي القديم بخصوص حجاجية النصوص وأبعادها التأثيرية؛ فقد لا

[1] دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2015.

يكون التصور الحجاجي الأرسطي للنصوص الإقناعية واضحا عند البلاغيين العرب القدامى، لكن إحساسهم بالنصوص قادهم إلى تأويلها حجاجيا كما تؤكد ذلك بعض الشواهد النقدية.

ومثال الانشغال الحجاجي بالنص في البلاغة العربية القديمة، ما وقف عليه محمد مشبال عند السكاكي في " مفتاح العلوم"؛ فقد استعمل هذا البلاغي التأويل الحجاجي في قراءته الآية الكريمة التالية:

"وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقُضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بُعداً للقوم الظالمين" (الآية 44 من سورة هود).

لامس السكاكي – حسب محمد مشبال – في تأويله هذه الآية، بُعدَها الحجاجي المرتبط ب"الإيتوس"[1]، أي بصورة الذات المساعدة على الإقناع والتأثير في المخاطبين؛ حيث أن الله سبحانه وتعالى قد قدَّم ذاته في الآية تقديما يعكس عظمتها وقدرتها على التصرف المطلق في الكون. وهذا التقديم البلاغي للذات يجد أساسه في صور الأسلوب التي وقف عليها السكاكي:

- الاستعارة (يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي ...): تشبيه الأرض والسماء في انقيادها لحكم الله بالمأمور العارف المتهيب لعظمته والمحيط علما بوجوب الإذعان لحكمه[2]. وقد ترجم مشبال هذا التأويل بلغة الحجاج

[1] يُقصد الإيتوس، بناء على ما جاء في النظرية الحجاجية، ما يتلفظ به المتكلم من عبارات، ويوحي به من إيحاءات، يروم بها بناء صورته الجيدة داخل الخطاب، من منطلق أن الخطاب يكتسي المصداقية إذا كان المتلفظ به جديرا بالثقة. انظر: هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو. نُشر ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. ص: 146.

[2] محمد مشبال: البلاغة العربية واستراتيجية الإيتوس في النص القرآني. نُشر ضمن الكتاب المشترك: بلاغة الخطاب الديني (إعداد وتنسيق: محمد مشبال). منشورات ضفاف (بيروت) – دار الأمان (الرباط) – الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2015. ص: 194.

الاصطلاحية بقوله إنه [هذا التأويل] يبرز "إيتوس الإرادة الخارقة، وإيتوس كمال الهيبة، وإيتوس الاقتدار العظيم"[1].

- الإضمار (وقِيل...): اختيار الفعل "ابلعي" الموضوع في الاستعمال للغذاء دون الماء، يفيد فائدة زائدة على دلالة "الذهاب إلى مقر خفي" وهي المشابهة بين الماء والغذاء؛ فالماء مثل الغذاء في تقوية الأرض بالإنبات للزروع، والأرض تقوي الآكل بالطعام[2]. وفي ترجمة هذا التأويل بمصطلحات الحجاج، يقول محمد مشبال، إن أسلوب الإضمار في هذه الآية الكريمة يشكل "إيتوس الصورة الخارقة لله سبحانه وتعالى، فهو "قهار لا يُغالب""[3].
- اختيار ياء النداء دون أخواتها (يا أرض ...): تبعيد المنادى إيذانا بالتهاون به. وهذا الأسلوب، يشكل، حسب مشبال، "إيتوس الكبرياء والجبروت"[4].

يتضح من هذه الأمثلة، أن محمدا مشبال، يعيد بناء تأويلات السكاكي للآية الكريمة بمصطلحات النظرية الحجاجية، وذلك ما يسمح بفهمها فهما دقيقا، ويعيد تأطيرها ضمن المنحى التحليلي الحجاجي الذي صدر عنه السكاكي في بعض قراءاته؛ فقد بدا واضحا أن الرَّجل يؤوِّل الوجوه الأسلوبية الواردة في الآية الكريمة بناء على قانون المنفعة التواصلية، وذلك ما يمكن التعبير عنه بالسؤال التالي: ما هي المنافع التواصلية (الحجاجية) التي تُسوِّغ استخدام هذه البنية الأسلوبية دون غيرها؟ وقد وجد السكاكي إجابته عن هذا السؤال في مفهوم

[1] المرجع نفسه. ص: 194.
[2] المرجع نفسه. ص: 194.
[3] المرجع نفسه. ص: 194.
[4] المرجع نفسه. ص: 194.

"الإيتوس"؛ فقد بيَّن في تأويلاته سالفة الذكر، أن الآية المذكورة تحاول تشكيل صورة الذات الإلهية بما يؤكد عظمتها وكبرياءها وجبروتها.

وبخصوص الوعي بمفهوم "الإيتوس" عند البلاغيين القدامى، يقول محمد مشبال، "إنه لا وجود لمفهوم الإيتوس في الوعي النظري للبلاغيين العرب، ولكن هذا الإقرار لا يمنع أن يكونوا قد لامسوه من حيث هو مظهر خِطابي في تأويلاتهم لبلاغة الآيات القرآنية وصورها الأسلوبية؛ أي من خلال اشتغالهم على التشكيل البلاغي للإمكانات اللغوية في النص القرآني"[1]. وهذا القول يؤكد مسألة جديرة بالاهتمام، وهي أن التراث البلاغي القديم يتوفر على جملة من الإلماعات التحليلية المحتاجة إلى بناء قاعدتها النظرية بوعي منهجي مُنظَّم، لا يفسد مقاصدها ومراميها.

وقد يُقال إن ما يفعله محمد مشبال في هذا الباب، يُقحم على التراث العربي نظرية الحجاج التي نشأت عند اليونان وتطورت في الثقافة الغربية الحديثة، وفي ذلك إفساد لخصوصية المعارف وهويتها! والواقع أن هذا الكلام ليس صحيحا؛ لأن الحجاج مكون لا ينفصل عن الخطابات الإنسانية في جميع الثقافات، وطاقة الإقناع حاضرة في جميع الخطابات ذات الأهداف التأثيرية، والتراث العربي غني بالخطابات الهادفة إلى إقناع من تتوجه إليهم، مثل الوصايا والخُطب والرسائل، فضلا عن نصوص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. وما دمت الأمور بهذه الصورة، فإن البلاغيين العرب القدامى، يُحتمل أن تلامس تأويلاتهم للنصوص من النوع المذكور البعد الحجاجي كما رأينا مع السكاكي، وبالتالي يصح أن نعيد قراءة هذه التأويلات بوعي منهجي أكثر دقة (ندمج فيه نظرية الحجاج)، يسمح بصياغة مقاربة بلاغية قادرة على إضاءة النصوص وتحليلها.

---

[1] محمد مشبال: البلاغة العربية واستراتيجية الإيتوس في النص القرآني. ص: 193.

ولعل هذه المنهجية في الإفادة من نتائج التراث العربي ومعارفه، تجعل المدونات البلاغية العربية القديمة حاضرة بشكل إجرائي في مقاربة النصوص، بدل أن تكون مؤلفات منغلقة على نفسها، غير قادرة على التجدُّد وإمداد الباحثين بأدوات التحليل والتصورات المفيدة في تعرف إشكالات النصوص وقضاياها المتشعبة. فبخصوص بلاغة القرآن الكريم مثلا؛ يصعب إغفال ما خطَّته أقلام القدامى بخصوصها، وتجاوز ما قدموه من إضاءات فريدة ومفيدة في بلاغة آي القرآن الكريم، وهم أصحاب ذوق ونظر مشهود لهما بالحصافة، لكن لا يمكن أن نكتفي، من جهة ثانية، بترديد كلامهم كما هو، دون النظر في بنائه المنهجي، وإمكانياته التحليلية ضمن تصورات منهجية أكثر دقة.

وما قام به محمد مشبال في سياق انفتاحه على البلاغيين القدامى، يثبت أن تعامله مع نصوص التراث، يحكمه هاجس إجرائي يروم الإفادة التطبيقية من التفكير البلاغي القديم، انطلاقا من أسئلة منهجية مُنظَّمة، تملك القدرة على توجيه التحليل وجهته الصريحة؛ فمن يتابع كلام السكاكي وهو يحلل الآية المذكورة آنفا، لن يآخذه الشك بأنه يتحدث عن قُدرات الوجوه الأسلوبية التي استنبطها، على تشكيل صورة الذات الإلهية في موقف التعبير عن عظمتها وجبروتها وقوتها غير المتناهية، لكن مصطلحاته المستعملة لم تسنُدها معطيات النظرية الحجاجية، رغم أن كلامه كان في صميم الحجاج، وهنا يأتي دور الباحث المعاصر في ترجمة ما قاله الرجل – وغيره من بلاغيينا القدامى – بأسئلة منهجية دقيقة وأدوات نظرية منظَّمة .

وما يجعل هذا التعامل مع نصوص التراث أمرا مطلوبا بإلحاح، كون كثير من المؤلفات البلاغية القديمة، لم تصدر عن وعي تأليفي مُنظَّم ودقيق، والدليل على ذلك حجم الاستطرادات التي نصادفها في كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، وفي عدد من مؤلفاته الأخرى؛ فبحكم انتقال الثقافة العربية من طورها الشفوي إلى الطور الكتابي، انخرطت في حركة تأليفية

ملتبسة بالقول الشفوي القائم على الاستطراد وتجميع المعارف والخلط بينها، وهذا الأمر انتبه إليه القدامى المتأخرون أنفسُهم، على غرار ابن وهب الكاتب، الذي انتقد الجاحظ على حديثه في نظرية البيان بدون منهج دقيق، وألف بسبب هذه الملاحظة كتابه المعروف "البرهان في وجوه البيان"[1]. فإذا كان الأمر على نحور ما ذكرنا، فإن مهمة الباحث المعاصر تتحدد في النظر إلى نصوص التراث بوعي منهجي يسمح بالإفادة منها بناء على أسئلة شديدة الدقة.

وثمة أمر آخر يستحق أن ننبه عليه في هذا السياق، وهو أن محمدا مشبال مثلما يُدمج في مقارباته البلاغية معارف التراث وأدواته التحليلية، يُدمج فيه أيضا، معارف قد تبدو من خارج البلاغة، مثل السرد والتداوليات وبعض من مفاهيم التحليل البنيوي، وهو بذلك يكوِّنُ مقاربة بلاغية تأخذ بتصور "العلمي الكلي" الذي أطلقه حازم القرطاجني على البلاغة، انطلاقا من تصوره بأن هذا العلم لابد أن يحيط بجميع زوايا الخطاب ومستوياته، وألا يكتفي بمعالجة مظهر خِطابي دون آخر، حتى يحصل المحلِّل، في نهاية المطاف، على نتائج مرضية بخصوص بلاغة الخطاب في مستوياته المتعددة، وفي مستوى تآلف المستويات التي تشكِّل بنيته الكلية. وما يسمح بتحقيق هذا الرهان هو تعديد زوايا النظر إلى الخطاب (صوتيا – تركيبيا – تداوليا – حجاجيا ...)، وتعديد أدوات التحليل، انطلاقا من التصور البلاغي الذي يرى في بنيات الخطاب، أدوات تسعى لتحقيق التأثير الجمالي أو الحجاجي، أو هما معا.

ومن أمثلة إدماج المعارف المفيدة في تحليل الخطاب في مقاربات محمد مشبال البلاغية، تعليقاته على تحليل السكاكي لآية سكون الطوفان التي وقفنا عليها آنفا. فقد وضح

---

[1] انظر: ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان. تحقيق: حفني محمد شرف. مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، مصر، د ت. ص: 49.

أن السكاكي يستند إلى مفهوم "الاختيار"[1] في تأويله ألفاظ الآية وتراكي بها:"ارتكز السكاكي في تأويله البلاغي على مفهوم "الاختيار"؛ فالمؤوِّل البلاغي ينظر إلى الألفاظ والتراكيب بوصفها اختيارات استخدمها المتكلم لما تنطوي عليه من فائدة وقوة حجاجية بمقارنتها مع غيرها من الألفاظ والتراكيب التي كان بالإمكان استعمالها"[2]. وفي تعليق آخر على تحليل السكاكي المذكور، يقول مشبال، إن الرَّجل استند إلى مفهوم "الحوارية"[3] عند تفسيره الوجوه الأسلوبية الواردة في الآية: "من مكونات المقام التواصلي المعتمدة في تأويل السكاكي، النظر إلى الوجوه الأسلوبية في الآية باعتبارها نتاج حوار مع خطاب الآخر الكافر؛ فوظيفة أسلوب التعريض في قوله تعالى: "بعدا للقوم الظالمين"، تنبيه كل من كذَّب الرسل وسلك مسلك قوم نوح من الكافرين [...] إن وظيفة الوجه الأسلوبي هنا تقويض خطاب الآخر أو دحضه"[4].

في خاتمة هذا المحور، يمكننا القول، إن البلاغة العربية القديمة، قد أمدت محمدا مشبال بتصورات تحليلية ذكية أغنت مقاربته الحجاجية لنصوص متنوعة، كما ساعدته على تعرُّف الاتجاه التأويلي الحجاجي في "مفتاح العلوم" للسكاكي، وفي غيره من المؤلفات التي لم نقف عليها في هذا البحث.

[1] تطور هذا المفهوم في النظرية البنيوية كما هو معروف. لكن عبد القاهر الجرجاني كان قد اعتمده، بوضوح كامل، في نصوصه المؤسسة لنظرية النظم؛ فقد تحدث في مواضع كثيرة من كتابه "دلائل الإعجاز" عن أهمية اختيار مواقع الألفاظ في تحديد بلاغة الكلام.

[2] محمد مشبال: البلاغة العربية واستراتيجية الإيتوس في النص القرآني. ص: 195.

[3] تنظر الحوارية، حسب باختين، إلى التلفظ اللغوي بوصفها تفاعلات حية بين المتلفظين (انظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري. ترجمة: فخري صالح. دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2012. ص: 122). وقد استند محمد مشبال إلى هذا المفهوم لإضاءة ما قاله السكاكي، في تحليله الآية المذكورة، في الجانب المتعلق باستهداف النص القرآني دحض خطاب الآخر الكافر.

[4] محمد مشبال: البلاغة العربية واستراتيجية الإيتوس في النص القرآني. ص: 196.

3- المقولات البلاغية التراثية وإمكانيات تحليل النصوص الشعرية:

في كتاب "مقولات بلاغية في تحليل الشعر"، يجري محمد مشبال حوارات تحليلية مع عدد من مصادر النقد العربي والغربي من أجل الوصول إلى اشتقاق مقولات بلاغية تحليلية، تحوز القدرة على توجيه التحليل الشعري، وضبطه بمبادئ علمية دقيقة، تضيء النص انطلاقا من خصوصيته التكوينية البعيدة عن منطق فرض التصورات النظرية على سياقات النصوص وطبائعها. وفي هذا المحور لن نتعرض إلا للمقولات التحليلية التي اشتقها الباحث من التراث البلاغي العربي القديم، بغرض التنبيه إلى منهجية تعامله مع مصادر هذا التراث ونصوصه، والكشف عن تصوراته في الجانب المتعلق بتحويل المعارف إلى إجراءات تحليلية.

يرى مشبال أن علاقتنا بالتصورات الثقافية الحديثة نجم عنها "توجه نقادنا للبحث في القصيدة العربية عن مبادئ جمالية، لعلها لا تنطوي على فائدة جليلة في الكشف عن جماليات الشعر العربي. ومن هذه المبادئ: "الوحدة العضوية" و"البنية" و"الثنائيات" و"الانسجام" والتكافؤ"، إلى غير ذلك من المبادئ المستعارة من الدرس النقدي الحديث في الغرب. والحق أنه لما كان الأمر يتعلق بنصوص بعيدة في الزمن، فإن تحديد ضوابط القراءة يصبح مسألة غاية في الصعوبة"[1]. وما يخفف هذه الصعوبة هي العودة إلى مصادر البلاغة العربية القديمة، والبحث في ثناياها عن أصول القراءة الجمالية للقصائد؛ ففي رأي مشبال، تزخر مصادر تراثنا البلاغي بمبادئ مفيدة في تذوق القصائد وتحليلها، والباحث المعاصر لا يجد مناصا من استثمارها باعتبارها "قواعد منهجية لتفسير النص الأدبي الأدبي"[2] بصفة عامة.

[1] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر. ص: 85.

[2] المرجع نفسه. ص: 70.

3–1 الأثر الجمالي عند عبد القاهر الجرجاني:

في إحدى دراسات الكتاب المذكور، يراجع محمد مشبال كتابي "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" للجرجاني، من أجل الكشف عن تصورهما لتلقي الإبداع الشعري، ولأثر المتلقي على تكوين التصوير الشعري والمعاني التخييلية. وقبل أن يباشر الباحثُ هذه العملية، يوضّح أن غايته في هذه الدراسة لا تتمثل في عقد مقارنات مفتعلة بين فلسفة التلقي كما صاغتها مدارس النقد الحديث وبين التلقي عند الجرجاني، ولا في رهن نتائج الفكر البلاغي عند هذا العَلَم الرائد بمعايير نقدية مفروضة؛ إنما تسعى الدراسة إلى فهم تصور الجرجاني وتفسيره "في ضوء الأسئلة التي تفرض نفسها على تفكيرنا الراهن، ولكننا لا نأمل إلا إجابات يقدمها عبد القاهر نفسُه، وهي إجابات لا يمكنها إلا أن تحمل ملامح السياق المعرفي الذي احتضنه"[1].

وقد انتهى مشبال إلى أن تصور الجرجاني للقول الشعري، جعل عنايته بالمتلقي والأثر الجمالي أمرا ملحا؛ فالقول بأن الشعر صناعة ترتبط بالتشكيل اللغوي المجازي، أمر يستدعي فعل التلقي مباشرة، لأن البنية اللغوية المجازية تترجم المعنى بمعنى آخر (المعنى الثاني)، وذلك ما يستدعي تفاعل المتلقي من أجل تأويل التصوير الشعري، واستنباط المعاني منه، فضلا عن كون الشعر يتشكّل في صورته المجازية (المعضودة بالنظم النحوي) بغرض إحداث الأثر الجمالي في المتلقي: "القول الشعري صورة يتضافر فيها المكون النحوي والمجازي لإحداث الأثر الجمالي في المتلقي"[2].

وفي تتبعه التفصيلي للأثر الجمالي عند الجرجاني، خلص مشبال إلى أن ثمة ثلاثة ضوابط توجِّه اشتغاله، وهي:

[1] المرجع نفسه. ص: 41.

[2] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر. ص: 43- 44.

- التأثير: دائما ما يؤكد الجرجاني على ضرورة أن تراعي القصيدة مسألة التأثير في المتلقي، وهذا ما تعزِّزه مصطلحاته الشائعة في "الدلائل" و"الأسرار"، مثل: الأريحية – الارتياح – الهزَّة – الإيناس – النشوة [...][1].
- التأمل: "إن متعة النص أو لذة القراءة، لا تتحققان بصورهما العميقة إلا عند بذل الجهد وتجشم العناء من أجل الفهم [...]. وإذا كانت الراحة الوجدانية التي يستشعرها القارئ بعد وقت طويل من التفكير والتأمل المضني، تمثل علة في تفاضل أنماط الكلام، فإن الحاجة إلى التأمل تمثل وجها آخر لإحداث هذا التفاضل"[2].
- القراءة: يُقصد بها القدرة على مطاردة المعاني الخفية، وعلى تجاوز ظاهر القول إلى باطنه. إن القراءة هنا، تأخذ معناها الشاق القائم على ممارسة التأويل الذي لا يتأتى إلا لأصحاب الحكمة والخبراء بتذوق الشعر وقراءته.

في نهاية هذا العرض الموجز لخصائص الأثر الجمالي كما استخلصها محمد مشبال من تصور الجرجاني، نشير إلى أن الرحلة التي قام بها الباحث في "الدلائل" و "الأسرار"، الهدف منها اقتراح مقولة تحليلية تقارب الشعر بناء على مفاهيم موصولة بالفعل القرائي والأثر الجمالي.

3 –2: مقولة "الالتفات" البلاغية:

يرى محمد مشبال أن صورة "الالتفات البلاغية" كما صاغها البلاغيون العرب القدامى، تملك إمكانيات تحليلية قادرة على إضاءة البنية الشعرية والكشف عن جمالياتها،

---

[1] المرجع نفسه. ص: 45.

[2] المرجع نفسه. ص: 47.

لاسيما أنها نشأت في أحضان الشعر تكوينا ووظيفة[1] . وقد نبه مشبال إلى أن المصادر البلاغية المفيدة في استثمار الالتفات في التحليل الشعري، هي المصادر ذات النهج التفسيري المخالف للمنظور "العام للبحث البلاغي الذي هيمنت عليه أدوات التقعيد والتصنيف والوصف"[2].

وعقب مناقشته معالجات البلاغيين العرب القدامى للالتفات من زاوية التعريف والأشكال والصيغ، انتقل مشبال إلى الحديث عن خاصيتين –كشفت عنهما أنظار القدامى – تضبطان التحقق الأسلوبي للالتفات، وهما المتلقي والسياق.

فالمتلقي يمتلك " في تحليلات البلاغيين لأسلوب الالتفات صورتين؛ صورة دنيا، وتتمثل في المشاركة الوجدانية من خلال ما يبديه المتلقي من "نشاط" و"صفاء" و"إصغاء". وصورة عليا وهي التي عبَّر عنها السكاكي ب "التأمل القلبي". حيث يمنزج النشاط الوجداني بالمجهود الذهني المبذول من أجل تذوق الأسلوب"[3].

أما السياق فإنه مسؤول عن توليد أسلوب الالتفات؛ فالدلالة المستخلصة منه هي ثمرة تفاعل بينه وبين سياق مخصوص؛ فالانتقال من صيغة إلى أخرى ، مثل "الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب، لا يكون [كما يرى ابن الأُثير في هذا النص الذي ينقله مشبال في كتابه قيد المناقشة] إلا لفائدة اقتضته غير أنها لا تُحد بحد ولا تُضبط بضابط لكن يُشار إلى مواضع منها، ليقاس عليها غيرها، فإنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى

[1] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر ص: 61.
[2] المرجع نفسه. ص: 59
[3] المرجع نفسه. ص: 66.

الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطَب [...] فعلمنا أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود"[1].

وقد استثمر مشبال فوائد هاذين المبدأين في مقاربتيه التطبيقيتين لظاهرة الالتفات في نصين شعريين، أحدهما لأبي تمام، والثاني للشاعر المصري الراحل أمل دنقل. وهذا ما يؤكد أن النقاشات النظرية عند هذا الباحث، لا تنشأ مفصولة عن هموم المقاربات التطبيقية للنصوص.

3-3 "الغرض الشعري" معيارا للقراءة:

ينطلق محمد مشبال في إحدى دراسات كتاب "مقولات بلاغية في تحليل الشعر" من أسئلة تروم ترشيد قراءتنا التحليلية للشعر القديم، وهي: "كيف نقرأ النص الشعري القديم انطلاقا من طبيعة جنسه وليس من أنواع شعرية غريبة عنه؟ كيف نحدد جمالية هذا النص بمعزل عن تأثير التصورات الجمالية لأنواع شعرية حديثة؟ وكيف نفلح في الاعتراف بالقيمة الجمالية للقصيدة القديمة وقد تغير منظورنا للقيم الجمالية في حاضرنا؟"[2].

وفي اجتهاد الباحث لتحديد الضوابط المُعينة على القراءة العلمية للشعر القديم، يقترح ضابط "الغرض الشعري" باعتباره بناء "جماليا له مكوناته وسماته أو عناصره الضرورية والاختيارية"[3]. إن "الغرض الشعري"، في تصور مشبال، يتجاوز الإحالة على مضمون الكلام، ليدل على سمات جمالية وخصائص أسلوبية متناغمة مع الاختيار الدلالي الذي يروم الشاعر خدمته.

[1] المرجع نفسه.ص: 68.

[2] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر. ص: 85.

[3] المرجع نفسه. ص: 85.

وعن فائدة النظر إلى "الغرض الشعري" من هذه الزاوية، يوضح محمد مشبال أن المحلِّل بإمكانه أن يتبيَّن مكونات القصيدة وسماتها، انطلاقا من طبيعة غرضها أو أغراضها الشعرية، مثل الاختيارات الأسلوبية وخصائصها، والسمات الجمالية التي تفرضها شروط الغرض ورهاناته (المبالغة – الالتفات – المراوحة بين المعاني ...)، والسمات البنائية، على غرار طبائع الاستهلال والتخلص من الغرض الأولي والانتهاء، وأنماط القصيدة المتشكلة حسب طبيعة الأغراض (القصيدة الرسالة – القصيدة المتلائمة – القصيدة المتلاحمة النسج). وقد استنتج مشبال نتائجه، بهذا الخصوص، من إشارات كتب نقدية وبلاغية عربية متعددة.

إن التراث العربي القديم بالنسبة إلى مشبال، خزان زاخر بالإلماعات ذات القدرة على التحوُّل إلى إجراءات تحليلية تنفع المحلِّل المتصدي لتحليل نصوص الأدب، ولا فرق، في هذا الصدد، بين الإلماعات الأسلوبية، والإلماعات المتعلقة ببناء النص وسماته الجمالية، فكل مستويات البنية النصية تسهم بحظها في إنشاء بلاغة النص، والمحلِّل في حاجة إلى الإحاطة بها جميعِها، من أجل ترشيد تحليله وضبطه بضوابط علمية تقطع الصلة بالتحليلات البلاغية المعمَّمة.

خاتمة:

نستطيع القول، في نهاية هذا البحث، إن المكون التراثي العربي القديم، في مجالات البلاغة والنقد والأدب الموسوعي وشروح الشعر والإبداع (مقامات الهمذاني مثلا)، يشكل منطلقا رئيسا في صياغة النموذج البلاغي- التحليلي عند محمد مشبال. وقد تمثلت معالجة الباحث لدرر هذا التراث، في فهمها داخل شروطها المعرفية، مع بناء قاعدتها النظرية، وتحويلها إلى إجراءات تحليلية عملية، منضبطة بسياقات النصوص وخصائصها التجنيسية.

وفي تتبعنا لتعامل محمد مشبال مع مصادر التراث العربي القديم، استطعنا أن نميز بين ثلاث مقاربات بلاغية ميمزة، يحضر فيها هذا التراث حضورا لافتا، وهي:

- مقاربة "السمات البلاغية"
- المقاربة الحجاجية
- مقاربة البلاغة الشعرية (بلاغة الشعر)

والحقيقة أن وجود مثل هذه المقاربات الحديثة المنفتحة على التراث العربي القديم، وعلى مصادر معرفية أخرى، أمر يؤكد أن نقدنا العربي الحديث، يملك قدرة حقيقية، على تأسيس مشاريعه الخاصة، غير المرتبطة ضرورةً باستدعاء نماذج النقد الغربي، وتطبيقها حرفيا على النصوص الأدبية؛ إذ ثمة أفق آخر للاستفادة من أفكار الآخرين ورؤاهم، وهو أفق الإفادة الحرة الواعية، المشفوعة بالاجتهاد والقدرة على تكوين وجهة النظر الخاصة.

المصادر والمراجع:

- ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان. تحقيق: حفني محمد شرف. مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، مصر، د ت.
- أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2012.
- تزفيتان تودوروف: ميحائيل باختين، المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2012.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007.
- ستيفان أولمان: الصورة في الرواية. ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال. دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2016.
- عبد الله صولة: الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكاه". نُشر ضمن الكتاب المشترك: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم (إشراف: حمادي صمود). منشورات جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية-تونس1، كلية الآداب منوبة، د.ت.
- عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان. تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط2، 1978.
- محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر. مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993.

- محمد مشبال: بلاغة النادرة. دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، 2001.

- *محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي. عالم الفكر، الكويت، ع 1، مجلد 30، 2001.*

- محمد مشبال: البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب. دار العين للنشر، مصر، 2010.

- محمد مشبال: البلاغة العربية واستراتيجية الإيتوس في النص القرآني. نُشر ضمن الكتاب المشترك: بلاغة الخطاب الديني (إعداد وتنسيق: محمد مشبال). منشورات ضفاف (بيروت) – دار الأمان (الرباط) – الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2015.

- محمد مشبال: خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ، مقاربة بلاغية حجاجية. دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2015.

- هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو. نُشر ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم (إشراف: حمادي صمود). منشورات جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية–تونس1، كلية الآداب منوبة، د.ت.

القراءة الجمالية للتراث البلاغي: محاولة نقد

• د. رفعت الكنياري

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، طنجة تطوان الحسيمة، المغرب

مقدمة:

عرف مجال البلاغة في مصر محاولات وجهودا رائدة لتجديد البلاغة العربية، وإعادة قراءة المنتوج البلاغي العربي القديم من خلال مسائلته ونقده والتفاعل إن سلبا وإن إيجابا مع همومه المعرفية والإبيستمولوجية، وذلك من خلال مقولة شكلت ركيزة أساسا في الانطلاق نحو كل تجديد؛ هذه المقولة يمكن أن تختصر في قول أمين الخولي: "إن أول التجديد هو قتل القديم فهما[1]". وعلى الرغم من أن هذه المنطلقات الرامية إلى إعادة قراءة التراث البلاغي القديم وإيفائه حقه من الفهم والتمحيص دون حيف ولا شطط، تقتضي الإقرار بوجود أكثر من بلاغة في تراثنا؛ لكل بلاغة منها طريقة في النظر. إلا أن الملاحظ أن مجموعة من الدارسين عمدوا إلى انتقاء تصور بعينه هو تصور "البلاغة الأدبية" في مقابل تصور بلاغي آخر هيمن حقيقة على التصور البلاغي العربي القديم؛ هذا التصور هو التصور الحجاجي أو الخطابي الذي عمدت البلاغة الحديثة إلى إزاحته بنقده وهدمه عوضا عن استثماره وتطويره. قامت خطة النقض

1 أمين الخولي، مناهج تجديد، دار المعرفة، 1961، ص 128.

والتقويض على مرتكزي بناء مفهوم البلاغة الأدبية ونقد مرتكزات البلاغة الحجاجية التداولية الخطابية التي اصطلحوا عليها تسميات مختلفة من قبيل: "البلاغة النظرية" و "البلاغة الكلامية" و" البلاغة المدرسية"...

وعلى الرغم من وجود محاولات تستلهم تصورا بلاغيا يدمج بين التخييل والحجاج في إنتاج الفعل البلاغي باعتباره فعلا تأثيريا يروم الإقناع كما كان الأمر مع محمد عبده ورشيد رضا ... وتصور يدافع عن الأدب بمفهومه التخييلي انطلاقا من مفاهيم بلاغة الحجاج دون وعي واضح بالمفارقة بين دعوته وبين منطلقاته كما كان الأمر مع حسن الزيات وأحمد الشايب[1]؛ إلا أنه في العصر الحديث – ونقصد في مصر خاصة- كانت الهيمنة واضحة للتصور الجمالي الذي يروم جعل البلاغة نظرية في الخطاب الجميل أو لنقل جعلها نظرية في الأدب بمفهومه التخييلي الجمالي الصرف[2]. كانت هذه القراءات بقدر ما تسعى إلى إنتاج معرفة بلاغية أدبية جديدة بوسائل الأسلوب في الأدب- ومنها ما اصطلح عليه بالصورة البلاغية - توجه –بذريعة الدفاع عن جمالية الأدب- طعنات قاسية لبلاغة الحجاج، غير مدركة لحقيقة مهمة، وهي أن الأدب الذي دافعوا عنه لم يكن عاريا من الحجاج، وأن البلاغة العربية القديمة التي تصدوا لإعادة صياغتها، لم تكن خالصة الوجه للأدب بالمفهوم النقي الذي كان يجول في خاطرهم[3]". هذا التصور الذي خاصم – في الظاهر – بلاغة الحجاج خصام الشِّقاق وانحاز بكليته إلى البلاغة الأدبية التي لا ننكر أنه أبلى فيها حسنا. سيتبين في الواقع أنه سواء الطلائعية التأسيسية منه (كمحاولة الخولي) أو التي سارت في ركابها معلنة الوفاء له ولمرتكزاته بطريقة مباشرة أو غير

1 لمراجعة هذا الطرح بتفصيل ينظر محمد مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي، ص ص 13 – 66.

2 عمدنا إلى تمييز هذه الرؤيا الجمالية للأدب التي ترى الأدب مفهوما تخييليا خالصا لا مجال للجانب الحجاجي التداولي فيه عن الرؤيا التي نتبناها للأدب والتي لا تفصل بين الحجاج والتخييل في النظر إلى الأعمال الأدبية.

3 محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص9.

مباشرة ... لم يكن بعيدا عن التصور الحجاجي رغم إعلانه الخصومة مع مفهوماتها.[1]!" هذا الواقع فرضته طبيعة النصوص التي كانت ذات طابع تداولي حجاجي.

هذا المأزق الذي وقعت فيه التيارات الجمالية أدى إلى محاولة منهم لتصحيح نظرة القدماء للشعر وللأدب عامة، وإذا كنا قد نقبل تصحيح التصورات فإن كل ذي لب لن يقبل بتغيير المعطيات؛ فإنه من غير الجائز البتة تغيير واقع التصور الأدبي القديم الدي كان مغايرا لتصورات المحدثين؛ لأنه وبكل بساطة أدب كلاسي له قيمه الجمالية التي تختلف عن التصور الجمالي الذي نشأ في أوروبا منذ القرن الثامن عشر وانتهى إلى فكرة الجمال البحث، أو الفن لأجل الفن.

انطلاقا مما سبق؛ وفي سياق بلاغي جديد مغاير شهد تناميا مطردا واهتماما متجددا ببلاغة الحجاج، يحق لنا أن نعيد قراءة هذا المنتج البلاغي الحديث قراءة مغايرة تحاول تجديد خط السير بهدف إعادة النظر في مفهوم البلاغة باعتبارها حقلا يسع الخطابين التداولي والحجاجي.

1. نحو اختزال للرؤية البلاغية: البدايات والمنطلقات

إن المتأمل للدراسات البلاغية الحديثة في مصر لا شك مُلفٍ أنها تنزع في مجملها منزعا يصدر عن تصور يُقر بوجود أكثر من بلاغة في تراثنا العربي يجب التنبه إليه ثم تطوير الصالح منها، وإذا كانت هذه البلاغات العربية مختلطة وغير مستقلة بذاتها حتى إنه يصبح من الصعب فرزها والتمييز بينها، فإن هؤلاء الدارسين انتقوا ما اصطلحوا عليه "البلاغة الأدبية" في

1 ينظر محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص 100.

مقابل بلاغات أخرى سَمُّوها بأسماء مختلفة من قبيل: "البلاغة النظرية" و"البلاغة الكلامية" والبلاغة الاصطلاحية" والبلاغة المدرسية"[1] ... كانت هذه دعوةٌ إلى تشذيب أغصان البلاغة بحثا عن غصن تطمئن إليه وتتفيأ ظلاله[2]. ولم يكن هذا الغصن سوى البلاغة التي اتخذت المنهج الأدبي الفني "كاملا غير منقوص؛ واضحا غير مضطرب؛ أدبيا لا شية فيه من علم ولا فلسفة ولا كلام، ولا غبار عليه مما عدا الوجدانيات المحتكمة، والذوق المسيطر؛ فنيا بارئا من تداخل المناهج واختلاطها"[3]. دعوةٌ منزهة للأدب عن الغايات العملية؛ مسوغها رغبة في توسيع البلاغة خارج حدود الجملة ومن ثَم توسيع البحث البلاغي ليشمل الفقرة الأدبية والقطعة الكاملة والنظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك، وهيكل متواصل الأجزاء[4]. وتوسيع البحث البلاغي ليشمل المعاني الأدبية والفنون الأدبية ويبين "خصائص هذه الفنون واحدا واحدا، ومقوماتها التي يكمل بها جمالها الفني في ألفاظها وصياغتها، ومعانيها وأغراضها"[5]. ولقد كان الأساس النظري الذي أقيم عليه هذا المشروع التجديدي هو تحويل البلاغة من علم وصفي تصنيفي إلى علم تفسيري تأويلي.

وغير خاف أن محاولة أمين الخولي لتجديد البلاغة هي من أبرز المحاولات في العصر الحديث ومن أكثرها تأثيرا؛ لقد عمل الخولي على جعل البلاغة "الدرس الموضوعي الوحيد في الأدب"[6]، وقد نادى ببلاغة لا تختلف عن الفنون الجميلة، بلاغة قوامها الذوق والحس المرهف

1 محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص 99.
2 محمد مشبال، أسرار النقد، ص 30.
3 الخولي، فن االقول، ص140.
4 نفسه، ص183.
5 نفسه، ص 187.
6 نفسه، ص 101

والمزاج المصقول بعيدا عن النظر العقلي والوصف البارد[1]. وقد سمحت ثقافة الخولي المنفتحة والمتعددة المشارب له أن يبلور تصورا تجديديا للبلاغة العربية – انتصر فيها للبلاغة الأدبية – أبلى فيه حسن البلاء[2]. كان التجديد بالنسبة للخولي إعادة قراءة للقديم وقتله فهما حسب عبارته الشهيرة، وتراه يلتمس مشروعية التجديد — الذي لم يكن ليقبل بسهولة في الأوساط المحافظة[3] — من نصوص التراث نفسه في محاولة للخلق والإبداع. يقول: "...وصح بهذا كلام القدماء في حكمهم المجمل على البلاغة بأنها لا نضجت ولا احترقت[4]... ولم يبينوا أسباب ذلك، ولا استوفوا به علوم ثقافتهم استيفاء تاما، ولكننا نجد الحكم الإجمالي بعدم نضوج البيان وعدم احتراقه مبينا بما أشرنا إليه هنا، من تاريخ البحث البلاغي... كما نرى هذا الحكم لفتا لنا إلى وجوب متابعة العمل لإنضاج البحث البلاغي، دون إحراقه، فهو أكثر من إذن لنا اليوم بمتابعة إحياء هذا البحث البلاغي وتجديده.. نعم هو تكليف لنا بذلك، لكنا لا نقوم بهذا التكليف، في الاتجاه الذي سارت فيه تلك البلاغة المنطقية، الفلسفية الكلامية، بل سنحاول أن نمد البحث البلاغي الأدبي الفني، بما يعوض عليه هذا التخلف الذي قضى عليه البحث الكلامي في البلاغة. فننتفع بالقديم من اللمسات الأدبية، على أساس لنا مقرر، هو أن أول التجديد قتل القديم فهما. وعلى الأساس السليم المتين من القديم نفهم ما نقصه من ظواهر التقدم الفني الحديث"[5].

1 محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص 32.

2 تخرج الأستاذ أمين الخولي في مدرسة القضاء الشرعي سنة1920، وتولى التدريس فيها وفي الأزهر الشريف، وقضى عدة سنوات بين روما وبرلين إماما للمفوضية المصرية وهناك درس الألمانية والإيطالية.

3 اشار مصطفى ناصف إلى الصعاب التي حفت عملية التجديد هذه في سياق كلامه عن التجديد عند الخولي، ينظر اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ص 145.

4 يشير بذلك إلى كلام للسيوطي نقله عن مصنفه "الأشباه والنظائر" طبعة الهند ص5 و6.

5 أمين الخولي، مناهج تجديد، دار المعرفة، 1961، ص 127.

يبدو جليا لقارئ كلام الخولي أنه يقود محاولة رائدة لتجديد البلاغة تقوم – حسب فهمه – على حسن فهم القديم وانتقاء ما يناسب التطور والتجديد منه. وإذا كان الفهم الحق لمحاولة الشيخ هنا تقتضي استحضار ما رامه من غايات تقتضي ترسيخ ممارسة بلاغية جمالية نقدية تتغيا تحليل النص الأدبي في شموليته وكليته عوضا عن الانشغال بالشاهد المعزول حتى ندفع بالبلاغة أن تتصل بالحياة وتمكنها من التأثير الصالح فيها[1]؛ وهي غاية لا شك تروم إعادة البلاغة إلى مكانها ومكانتها من الحياة العامة. فإن الاحتفال بالبلاغة الجمالية وإعلاء شأن "اللمسات الأدبية" والدفع بالبلاغة نحو "التقدم الفني الحديث"؛ لا شك أنه طمس معالم بلاغة أخرى هي بلاغة الحجاج التي – وبنص كلامه – لها حضور لافت في التراث العربي، لانبثاقها من سياق ثقافي مختلف عن السياق الذي انطلق منه الخولي، ولاشتغالها بخطابات ذات وظيفة تداولية في الغالب؛ كالقرآن الكريم والشعر العربي القديم الذي كانت له "وظيفة تداولية تثبت أنه لا يختلف عن الخطابة أو عن أي خطاب إقناعي عملي[2]". والمتأمل في كلام الخولي يفهم أنه لا يدرك أن مفهوم الحجاج البلاغي ليس هو الاستدلال المنطقي، وأن الأدب الذي دافع عنه لم يكن خلوا من الحجاج، وأن البلاغة العربية التي رام إعادة قراءتها وصوغها في قالب البلاغة الأدبية؛ لم تكن تعرف الأدب الخالص الذي قصده، وأن هذا لم يكن قصورا منها عن مجاراة ما استجد "من ظواهر التقدم الفني الحديث"[3]. بل هو بكل بساطة استجابة منها – البلاغة القديمة – لطبيعة النصوص التي صدرت عنها وتصدت لوصفها وتأويلها، وهي نصوص ذات طبيعة خطابية.

---

1 أمين الخولي، فن القول، ص 63.

2 محمد مشبال، الاستعارة بين المقاربتين الخطابية والجمالية: في نقد الخطاب البلاغي العربي الحديث، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، ع14 – خريف/ شتاء 2019.

3 أمين الخولي، مناهج تجديد، دار المعرفة، 1961، ص 127.

قامت محاولة الخولي إذن على نقض بلاغات غير صالحة – حسب رأيه – لأجل إعلاء شأن بلاغة أدبية، والحال أن الواقع العملي سيبين أن دراسته لم تكن بعيدة كل البعد عن بلاغة الحجاج رغم أنها تخاصمها في الظاهر خصاما شديدا، فهو رغم إقصائه البعد الحجاجي من دائرة البلاغة، ورفضه التام أن تكون بلاغة القول قائمة على مراعاة المخاطب وأحواله والتأثير في عقله والانسجام مع مقامه الخارجي؛ فإن محاولته نقد بلاغة القدماء ساهمت بطريقة غير مباشرة في الكشف عن الجانب الحجاجي فيها، ولقد كانت في الحقيقة وليجة –لم تستثمر في آنها – لتطوير هذا التصور وصقله في ضوء بلاغة حجاجية ما فتئت تحيا من جديد في أوساطنا الثقافية والنقدية.

في معرض انتقاد الخولي مبدأ مراعاة البلاغة القديمة أحوال السامع بدل الأحوال الخاصة بالمتكلم المبدع؛ تجده يعرض بالقدماء لأنهم "يشيرون إلى ضبط مقتضيات الأحوال وحصرها"[1]، خلص إلى أن في تصورهم "شيئا من التضليل المبهم"[2]، منتقدا اعتماد القدماء مقام السامع مرجعا لتحقق بلاغة الخطاب، وهو اعتماد يتساوق وتصورهم لوظيفة الخطاب التي لا تخرج عندهم عن تحقق التواصل والفهم والإفهام، وهي وظيفة مرتبطة بسياقاتهم المخصوصة المتعلقة بفهم القرآن الكريم والشعر العربي ذوا البعد الخطابي الإقناع.

إن رفضه لقول القزويني: "فمقام كل من التنكير والإطلاق والتقديم والذكر، يباين مقام خلافه، ومقام الفص يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام خلافه، وكذا خطاب الذكي مع خطاب الغبي، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام"، وخلوصه إلى القول بأن: "الصورة العامة للبلاغة عندهم –القدماء- بأنها البحث عما يعرف به التعقيد المعنوي، والخطأ في تأدية

1 أمين الخولي، فن القول، ص 80.
2 نفسه، ص 81.

المعنى المراد"[1]. هو –بطريقة غير مباشرة– إقرار خفي بنوعية بلاغة القدماء التي ليست سوى بلاغة حجاجية تداولية تروم التواصل العملي وتحقيق الفهم والإفهام من خلال مراعاة مقام السامع والتساوق مع منطلقاته والتطابق معه، من خلال معيار الملائمة والقرب من الحقيقة وعدم خرق أعراف اللغة وسننها في التعبير، بالابتعاد عن أشكال "التعقيد المعنوي" التي تهوش على السامع وتصعب من عملية التواصل التي لا تخرج عن كونها عملية تقوم على الإقناع أساسا ويسير فيها شرط الصحة جنبا لجنب مع شرط الإفهام، ثم يأتي شرط الجمال في مرتبة ثالثة، وفي حدود الاعتدال ومراعاة المقادير[2].

يمكن أن نفهم سبب اهتمام البلاغة العربية بمقام السامع وحرصها على التوافق معه؛ إذا تأملنا ارتباطها بالقرآن الكريم. يقول حمادي صمود: "وبالفعل ستقوم حول القرآن ومنه حركة نشيطة تتصل بجملة المشاكل التي طرحها مجيئه في ذلك الوقت المبكر، وسيكون الأصل في تبلور العديد من العلوم الإسلامية التي نعرفها اليوم، خاصة ما يتصل منها بلغته وانعكاس ذلك على العربية عامة، فسارعوا إلى تقنينها وضبطها خدمة له وخوفا من أن يصيبه الفساد ..."[3]. في سياق مثل هذا –وهو سياق نشأة البلاغة العربية – نفهم قول القزويني السابق، ومعه أقوال البلاغيين العرب طرا. ونفهم أن اشتراطهم "أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهرا جليا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل فهمه"[4] منوط بفهم وظيفة اللغة وهي التواصل، "إذ الكلام غير مقصود في ذاته، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم.

---

1 نفسه، ص 81.

2 محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 127.

3 حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 34.

4 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 207.

فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني، ولا موضحة لها، فقد رفض الغرض في أصل الكلام"[1].

ونفهم أيضا أن البلاغة العربية نشأت انطلاقا من هموم لا تتناسب والتصور الجمالي الذي انطلق منها الخولي في انتقاده للبلاغة العربية، هذا التصور الذي يعنى بالفن بما هو "ترجمة وتعبير عن إحساس صاحبه، ووقع الأشياء على وجدانه"[2].هو تصور جديد غريب عن النصوص التي انطلقت البلاغة العربية منها وعن السياقات التواصلية التي انبثقت عنها، وهو في الآن ذاته فرض لنموذج بلاغي غريب عن البلاغة القدماء التي تختزن مرتكزات بلاغية هامة يمكن أن ننطلق منها لبناء تصور حجاجي راجح في البلاغة العربية، فإذا جاز للخولي أن يصحح التصور في سياق بناء بلاغة جديدة تتناسب والسياق الذي ينطلق منه، فإنه من غير الصائب تغيير معطيات الواقع البلاغي القديم، الذي يمتح من تصور خطابي حجاجي للخطاب.

إذا كان الفهم الصحيح لما قام به الشيخ الخولي يجب أن يستحضر الغايات الجميلة التي رام تحقيقها، والتي تتغيا ترسيخ ممارسة بلاغية جمالية نقدية لتحليل النصوص الأدبية في شموليتها وكليتها عوض الانشغال بالشاهد المعزول، فإننا يجب أن نشير هنا إلى أن هذه الممارسة البلاغية ساهمت بشكل كبير في تهميش بلاغة الحجاج وإقصاءها. وقد تلقف أفكار الخولي جيلٌ من الباحثين أخذوا منه المشعل وأتموا ما بدأه ليعمقوا الهوة ويرسخوا أكثر بلاغة أدبية مناقضة لبلاغة الحجاج التي أخذت في وعيهم صورة منطقية ينبغي استبعادها من مجال مقاربة الأدب والصور البلاغية[3].

1 نفسه، ص221.

2 أمين الخولي، فن القول، ص 261.

3 محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 8.

في نفس السياق لم يجد الخولي بدا من تبني التصور البلاغي الحجاجي –الذي طالما انتقده– لأجزاء الخطاب حين تحدث عن مراحل تشكل الخطاب كما وردت عند أرسطو والتي تتمثل في الإيجاد والترتيب والعبارة فهو رغم إقصائه البعد الحجاجي من دائرة البلاغة، ورفضه التام أن تكون بلاغة القول قائمة على مراعاة المخاطب وأحواله والتأثير في عقله والانسجام مع مقامه الخارجي، عمد في الوقت نفسه إلى تبني التصور البلاغي الحجاجي لأجزاء الخطاب المتمثلة في الإيجاد والترتيب والتعبير[1]. يقول: "... فلو تمثلت نفسك ذلك القارئ المتأمل لبعض هذه الآثار المنظومة أو المنثورة، فكرت ماذا صنع صاحبها، حتى استوى له هذا النتاج الأدبي، لأدركت في يسر أنه حينما اتجه إلى صنعه، قد التفت إلى جملة من الأفكار والآراء والمعاني، أوجدها بعد أن لم تكن، إن كانت من بنات أفكاره، أو جمعها واتجه إليها إن كانت مما قاله الناس قبله، ورأى هذه وتلك هي المادة الصالحة لموضوعه، الكافية فيه، وهو عمل يمكنك أن تسميه: الخلق أو الإيجاد أو الجمع على أيسر أحواله"[2]. ثم يضيف: "ثم إنك تدرك في يسر أن المتفنن بعد هذا الإيجاد لمعانيه يختار لترتيبها نظاما خاصا يراه خير وضع تؤدى به...وهو عمل يمكن أن تسميه الترتيب ... ثم إذا ما فرغ من هذا العمل كان قد تهيأ لما يليهما من الإخراج ... وتلك المراحل الثلاث: الإيجاد الترتيب والتعبير، التي يدور عليها الدرس المحدث في فن القول عليها وتتحدد بها دائرة بحثه؛ وهي ما يدرك كل قارئ متأمل، أن كل متفنن قد مر بها لا محالة، حتى أنجز عمله"[3]. وهذه المراحل التي ذكرها في سياق حديثه عن ضرورة توسيع أفق البلاغة ليشمل ما هو خارج حدود الجملة، هي المراحل الأساس المعتمدة في إنتاج الخطابات وتأويلها عند أرسطو.

---

1 محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص 100.

2 نفسه، ص 98 – 99.

3 نفسه ص 99.

يبدو أن الشيخ الخولي قد وقف بشكل أو بآخر على البلاغة اليونانية "التي لا يبدو أنه يمتح منها، ولكنها من أثر اطلاعه على الدراسات البلاغية الغربية الحديثة التي قامت على أساس تحوير بلاغة أرسطو لخدمة الأدب"[1]. ما يلفت الانتباه في كلامه هو تنصيصه على ضرورة اعتبار القارئ المتأمل لهذه المراحل أثناء تعامله مع العمل الأدبي والفني، وهذه دعوة صريحة إلى تبني فكرة أن العمل الفني أيا كانت طبيعته هو في الأصل كيان مُفكر فيه خاضع لنسق بناء يروم منشؤه من خلاله إقناع القارئ؛ سواء أكان هذا الإقناع متعلقا بدعوى الكاتب التي يروم إيصالها للقارئ أو متعلقا بدعوى نصية بحيث تكون الوظيفة الحجاجية تابعة للوظيفة التخييلية.

كان بإمكان هذه الملاحظات القيمة من لدن الشيخ الخولي أن تؤدي إلى تصور مفاده أن العلاقة بين الأدب والبلاغة الحجاجية إذا ما بنيت على أساس تصور يخدم فهمنا للأعمال الأدبية، فإن نتائجها لن تخلو من فائدة، خاصة إذا صدر التحليل عن معيار أدبي مرن يرى أن النص الأدبي يستوعب المكون الخطابي بشكل من الأشكال[2].

2. التجربة الأدبية بين الخصوصية التاريخية والتعميم المُخِل

حرك هذا السياق النقدي التفكير البلاغي الحديث الذي انخرط في مشروع كبير قوامه تجديد البلاغة القديمة وإعادة قراءتها ونقدها. وذلك على أساس نظري يروم تحويل البلاغة من علم وصفي تصنيفي إلى ممارسة علمية تفسيرية تأويلية، فالأدب العظيم لا يجدي معه المنهج المنطقي النظري الذي يعنى بالأدوات والقواعد على حساب التجربة الإنسانية نفعا. لذلك فإن

[1] محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص100.

[2] نفسه، ص52.

تلامذة الخولي سيعملون على محاولة خلق بلاغة تفسيرية قادرة على تأويل القيمة الجمالية في الأعمال الأدبية؛ بلاغة تكون أداة وليست غاية. وقد وجهوا نقدا "للنظرية البلاغية القديمة" لكونها ذات بعد تعليمي تحتفي بالقواعد والتقسيمات وتسمية الصور وحصرها في جداول مع الاجتهاد في حفظها وتطبيقها لاستخدامها في الوصف والتصنيف في بعد شبه تام عن أي خدمة يمكن أن يسديها هذا الفعل التصنيفي الوصفي للأدب والحياة. وعليه يصبح عمل البلاغي محصورا في وضع الحدود الدقيقة بين مختلف الصور، مع إتقان تطبيق هذه القواعد ودعمها وإيضاحها بالشواهد الأدبية، ليصبح النص الوسيلة و(الوسيلة) البلاغة هي الغاية المطلوبة لذاتها. هذا الموقف النقدي كان يعبر عن رغبة حقيقية في التغيير والنهضة، فنقد البلاغة عند الخولي وتلامذته لم ينفصل عن مشروع تحويل البلاغة إلى أداة في خدمة الأدب والإنسان. في هذ السياق يربط مصطفى ناصف بين التفكير في القضايا البلاغية والنقدية وبين مشروع تطوير الإنسان يقول: "لقد تسائل الثائرون عن طبيعة النسق العام للتفكير البلاغي المتداول في البيئات الرسمية. والعناية بهذا النسق تعبير واضح عن القلق الاجتماعي الذي يجب الإشارة إليه، وكان التساؤل – في الثقافة الأدبية –عن أهداف المجتمع أو الحياة بارزا، وبدا الجميع مشغولون بقضايا كلية كبرى... في ظل مجتمع يتعرض للتغيير ويواجه التحدي من الخارج"[1]. إن البلاغة في شكلها الجامد الذي انتقده مصطفى ناصف ومن قبله الشيخ الخولي هي "بلاغة مفتونة بكل شيء عدا أهداف الحياة المعاصرة التي ينبغي الاهتمام بها"[2]. يبدو أن هذا الموقف هو ترجمة عملية لإرادة حقيقية في التغيير والنهضة وتجاوز عثرات الماضي عبر اقتحام عقبة تربية جديدة "خاصة مختلفة عن التربية التقليدية. هذه التربية هي تربية الفن، وتربية البحث عن السرور المتميز

1 مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ص 147.

2 نفسه، ص 147.

عن الغايات العملية والمنفعة"[1]. ولكن هل كانت النصوص التي تدرسها البلاغة القديمة التي ثار عليها الثائرون تستجيب لهذه النظرة الجمالية الحالمة المنزهة عن كل غرض نفعي؟ وهل يجوز وصف القدماء الذين انطلقوا من نصوص ذات بعد تداولي حجاجي نفعي؛ بأنهم لم يكونوا يشغلون أنفسهم بشيء نبيل[2]؟

ينتقد ناصف فكرة التجربة عند القدماء لأنها تدور "في معظم استعمالاتها حول المحاولة والكسب وحسن التأتي والبراعة في الأداء" ولأنها "ما كانت تستعمل في ذلك المعنى الذي يتصل بالخواطر والأحاسيس التي يمارسها المتأمل راضيا عنها مشغولا بها دون نظر إلى ما تحققه وما لا تحققه في دنيا الكسب والبراعة والتأتي"[3]. يبدو أن موقفه هذا من مفهوم التجربة الأدبية الذي كرسته البلاغة والأدب القديمين يفضي إلى الكشف عن توجه حجاجي تداولي للتجربة الأدبية في الأدب القديم الذي تناولته البلاغة العربية القديمة بالوصف والتحليل. هذا التصور الخطابي للأدب كان بالإمكان الوقوف منه موقف احترام بل وتطويره للكشف عن ملامح بلاغة حجاجية تداولية تساوقت وهموم البلاغة العربية القديمة التي كانت تنطلق من هموم معرفية عملية و"تخدم مقاصد معينة مختلطة"[4]، ولا تلتفت كثيرا إلى المقولات الحديثة في الأدب التي تعنى بالتجربة الوجدانية والخيال وطاقته الخلاقة. كان بإمكان النقاد المحدثين عوض انتقادهم اللاذع لمفهوم التجربة الأدبية عند القدماء واعتبار تصورها للمعنى الأدبي تصورا خاطئا؛ أن يسلموا بأن الأدب تجربة إنسانية غير متماثلة في الزمان والمكان، بل هو تجربة إنسانية ذات بعد تاريخي، فلم يمتلك العرب قديما تصورا مثاليا للأدب، فالنصوص الأدبية تخضع لسياقات تواصلية، وتروم

1 نفسه.
2 نفسه.
3 نفسه، ص 148.
4 نفسه.

التأثير في المتلقي وإحداث تغيير في سلوكه، كما أنها تحفظ معالم ثقافته المتجلية في أشعار العرب وأخبارها وعلومها، يقول ابن خلدون مبينا حدَّ الأدب: "حِفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علمٍ بطرف، يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط، إذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب"[1]، ثم يضيف: "هذا العلم لا موضوع له، ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود به عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم"[2]. يسلمنا هذا التعريف لأمرين اثنين: أولهما إقرار ابن خلدون بصعوبة تعريف الأدب من خلال مقاربة جوهرية ثابتة صالحة لكل زمان ومكان. وثانيهما ارتباط مفهوم الأدب عند القدماء بالبعد الإنجازي النفعي الذي يسلم صاحبه إلى الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب على ما يقتضيه ذلك من مراعاة "للعقل والطبع والذكاء والروية وطول الدربة"[3]. وهذه الغايات العملية ليست عيبا مشينا في حق البلاغة العربية يجب تجاوزه، بل هي غايات مرتبطة بطبيعة النصوص التي انطلق وتعامل معها العربي وهي الشعر العربي القديم والقرآن الكريم اللذان أسهما في صياغة النظرية البلاغية القديمة، مثلما أسهمت العوامل الدينية والكلامية والمنطقية في هذه الصياغة. فالشعر "لم يكن سوى ميدانا للحجج؛ فهو صناعة عقلية أقرب إلى حدود المنطق منها إلى مقاييس الفن الشعري. ولعل مثل هذا التصور أن يؤكد الوظيفة التواصلية في الشعر، ويطالب الشعراء بتجنب الغموض والإغراب، وبعبارة أخرى ينتمي هذا التصور إلى ما يسميه البلاغيون المعاصرون ب"البلاغة الحجاجية" التي

---

1 ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط4 1981، ص401.

2 نفسه، ص401.

3 محمد مشبال، الاستعارة بين المقاربتين الخطابية والجمالية: في نقد الخطاب البلاغي الحديث، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد 14- خريف/شتاء 2019، ص 201.

تنظر إلى النص في سياق تأثيره في المتلقي"[1]. وقد أثبتث دراسات حديثة أننا "لا نستطيع أن نفصل في بلاغة القرآن بين البعد التصويري الجمالي وبين البعد التداولي"[2].

على هذا الأساس يغدو من غير الموضوعي محاكمة البلاغة العربية القديمة انطلاقا من تجربة حداثية تختلف في منطلقاتها وهمومها المعرفية عن منطلقات وهموم القدماء، وعليه سيكون البحث عن سند لهذا التصور الغريب عن سياق القدماء من أدب القدماء ضرب من قراءة نموذج أدبي بنموذج آخر مغاير له وغريب عنه؛ بما يفترضه هذا الفعل التأَوُّلِي من تَمحل واستنطاق للأدب القديم بغير ما نطق. والحال أنه كان من الممكن القبول الحسن لهذا التصور العملي للنص الأدبي عند القدماء والسعي نحو إغناء هذا التصور التداولي الحجاجي وتطويره، لكن هذا كان مستعصيا في سياق مفتون بالتصور الجمالي الذي دعى إليه الخولي وأرسى دعائمه تلامذته. لكن الغريب أن تصدي هؤلاء النقاد للبلاغة العربية القديمة ومحاولة قراءتها في سياق بلاغة أدبية جمالية ساهم في الكشف عن ملامح بلاغة حجاجية، حيث بين الواقع العملي أن هذه الدراسات لم تكن بعيدة عن بلاغة الحجاج رغم إعلانها الخصومة مع مفهوماتها[3].

3. البلاغة والجمالية

يرى عز الدين إسماعيل أن: "الإنسان العربي قد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفني الراقي (الشعر في صورته القديمة الناضجة) نظرته إلى الكون، وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه. فالشعر في هذه الصورة يكون انفعالا بجمال الأشياء أو قبحها. ولكننا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن

1 محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص 110 – 111

2 نفسه، ص 130. كما ينظر في هذا الشأن إلى محاولة عبد الله صولة الرائدة: الحجاج في القرآن الكريم.

3 نفسه، 100.

نتصور أنه كانت في نفسه فكرة عن الجمال فضلا عن أن تكون نظرية"[1]. وما معنى أن ينتهي في "كثير من الاطمئنان"[2] إلى أن "العربي القديم لم يفكر في الجمال، وإن كان قد انفعل بصوره، وهو لم ينفعل بكل صوره، بل انفعل بصوره الحسية ...وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال، وسيكون لهذا خطره عندما ننتقل إلى ميدان النقد"[3]. لينتهي في خلاصته إلى أن "مفهوم الجمال عند الشعراء وعند المفكرين وعند النقاد العرب القدامى إدراك حسي، فالحواس هي التي تدرك الجمال في الجميل وهناك الجمال المعنوي الذي يدرك بالبصيرة، ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع عملا محسوسا، فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي، الذي يتأدى إلى الحواس فيلذها أو يؤذيها. وكان قصارى العمل الأدبي الناجح أن يحدث اللذة. وقد أمكن ضبط القواعد التي تتحكم في الشكل فأصبحت هي قواعد الصنعة، والذين اهتموا بالتأمل كالآمدي، أو الحرية كالقاضي الجرجاني، أو الفكرة كعبد القاهر، لم يخرجوا من قواعد الصنعة، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة فخففوا وطأة هذه القيود، وبعثوا في تلك القواعد شيئا من الروح، ولكنهم كانوا دائما يبدؤون من منطقة الجمال الشكلي أو الظاهري أو الجمال الحر الذي يمتع دون مفهوم ودون غاية"[4].

حكم الناقد على مفهوم الجمال عند القدماء من منطلق نظرة فلسفية جمالية ظهرت في أوروبا انطلاقا من القرن الثامن عشر من المفهوم الكانطي خاصة. وليس عيبا أن يتبنى المرء أي تصور شاء في الجمال أو في نظرية الجمال، وأن يتابع آخر تصورات تقدم النقد الفني سعيا لتطوير الذات والفن ... لكن من غير المنصف أن يحكم الناقد على مرحلة زمنية بمعايير مرحلة أخرى.

1 عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 131.

2 نفسه ص 134.

3 نفسه.

4 عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص172.

سنناقش في هذه الفقرة معضلة من معضلات تلقي التراث النقدي والبلاغي؛ وهي معضلة فرض نموذج فني وجمالي معين على الأدب العربي القديم ومحاكمته انطلاقا من أسسه التي تختلف عنه، بل تقريعه والهجوم عليه لأنه لم ينضبط له. علما بأن الفن منذ العصور القديمة في معناه الاصطلاحي يتضمن معنى المهارة والمقدرة، فقد أُستمد من الأناة والصبر والتمرس والمزاولة واتجه نحو غاية بعينها، كائنةً ما كانت هذه الغاية.. جمالية أو أخلاقية أو نفعية"[1]. لذلك فليس غريبا أن يصدر النقد العربي عن وعي جمالي كلاسيكي يعلي من شأن المهارة والمقدرة والصنعة، بل الغريب أن يُمعن النقاد في رفض التصور النقدي الجمالي القديم الذي يبدو أنه كان يواكب الإبداع، والأغرب هو محاكمة الإبداع القديم الذي صدر عنه هذا النقد، فعوض الإقرار بأن البلاغة العربية القديمة كانت تساير الإبداع وتنتج قيما فنية ملائمة للإبداع الذي ولدت في كنفه، وقبول القديم كما هو والسعي إلى تطويره في ظل بلاغة جديدة يتسع مداها لقبول ما هو جمالي وما هو حجاجي تداولي، عمد الناقد إلى رفض البلاغة العربية القديمة ومن قبلها الإبداع العربي لأنه لا يصدر عن نظرية محددة في الجمال[2].

ولنعد إلى كلامه لنتبين مواطن النقص في هذه النظرة الاختزالية للبلاغة والنقد، ولنبين مَغَبَّة الانسياق خلف تصور بلاغي غريب عن الأدب القديم. ولنجمل النقود التي وجهها الناقد للأدب والبلاغة القديمين في الآتي:

---

1 طارق بكر، تاريخ النقد الفني، مجلة الكلمة، العدد 125، شتمبر 2017.

2 يشير عز الدين اسماعيل في الصفحة 173 إلى أن النقد كان يترجم مسار الإبداع فيصدر عن القيم السائدة فيه وهو اعتراف منه بأن الأدب القديم أدب ذو طبيعة تداولية حجاجية يقول: "لقد اتضح فيما سبق أن النقد الأدبي كان يسير موازيا للإنتاج الأدبي، متخذا نفس الاتجاه، وإن كان يبدو متخلفا عنه. وقد غلب على الأدباء اعتبار الجمال في الشكل، وفي اللفظ وفي العبارة، فاهتموا بهذا الجمال الظاهري، وبينوها للأدباء والمتأدبين، ويأخذ هؤلاء منها بدورهم فتتفاوت أنصبتهم، وتتفاوت بالتالي درجاتهم من الإحسان. أما القلة فهم الذين كلفوا أنفسهم البحث والتفتيش عما وراء الأشكال الظاهرة.

- العربي القديم لم يفكر في الجمال مطلقا فضلا عن أن تكون لديه نظرية فيه.
- كانت نزعة العربي في تذوق الجمال حسية تتضمن جمالا حسيا تتذوقه الحواس ومعنويا تدركه البصيرة.
- انتقلت هذه النزعة الحسية العملية للنقد الذي أصبح يهتم بالصنعة والإجادة على حساب الوظيفة الجمالية البَحْت التي تكون مطلبا لذاتها منزهة عن الأغراض العملية.
- يجب تطوير الاتجاه البلاغي والنقدي المرتبط بالقيم الجمالية في البلاغة وتقويض ما عداه من البلاغات السائدة عند القدماء.

لا أحد لا يفكر في الجمال ولكن الجمال في الأدب القديم مرتبط بالنافع؛ وهذا ليس عيبا فإن الشعوب والحضارات قد اختلفوا في رؤيتهم للجمال، وما علينا سوى احترام الذوق السائد في كل مرحلة من مراحل تطور الحضارة البشرية. ولقد عرف الغرب تطورا في فهم اللذة الجمالية فهي عند أرسطو تصفية للانفعالات الضارة بالنفس، وتنظيما للمشاعر المضطربة بإثارة عاطفتي الخوف والشفقة؛ إن الفكرة الرئيسية في نظرية أرسطو في الفن هي فكرته المشهورة في التطهُّر catharsis ويعرض أرسطو هذه الفكرة في تعريفه للتراجيديا الذي يقول فيه: إنها "تصوِّر فعلًا نبيلًا كاملًا في ذاته ... بلغةٍ لها سحرُها الخاص ... وتؤدي – بإثارتها لانفعالَي الشفقة والخوف – إلى تطهير النفس من هذين الانفعالين"[1]. وكان سقراط قد ربط مفهوم الجمال بمبدأ الغائية أي بالفائدة والنفع وقد صرح بأن "كل شيء ذا فائدة هو رائع وجميل"[2].

1 فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة إبراهيم حمادة، ص 95

2 طارق بكر، تاريخ النقد الفني، مجلة الكلمة، العدد 125، شتنبر 2017.

فلا بدع أن نرى القدماء يربطون بين الأدب والإجادة، وليس غريبا أن يشترطوا النفع في الأدب. ثم ليس العربي ذلك الكائن حجري العاطفة الذي لا يرى في الكون إلا مظاهر الجمال الحسي فقد عرف العرب الجمال المعنوي المتمثل في الشجاعة والكرم والصبر والبطولة والفطنة، بل وثبت احتفاؤهم بكل ما هو قيم وجميل شأنهم شأن كافة الشعوب. ما يُسجل غيابه هو مفهوم الجمال البحت أو الخالص وهو مفهوم تأخر ظهوره إلى ما بعد منتصف القرن الثامن عشر، فكيف يطالب العربي القديم بأن يكون متذوقا لهذا الجمال المنزه عن الأغراض النفعية بالكلية وهو لم يعرف له رسم. بل وكيف يلام على أنه لا يفكر في الجمال من داخل نظرية للجمال؟! لقد فكر العربي بالجمال انطلاقا مما يراه ومما يحسه ومما يعرفه وعبر عن هذا الإحساس في نصوص ترجمت هذا الجمال، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ارتباط الأدب بمقامات تحققه، ومن ثم ارتباط البلاغة العربية القديمة –بما هي وصف للإبداع – بهذه المقامات؛ فهل كان هذا التقييم السلبي لمعايير الجمال في الإبداع والنقد والبلاغة من لدن الناقد يوضح بشكل غير مباشر السمات الخطابية التداولية للبلاغة العربية القديمة؟

لا يجوز الحكم على الغالب بحكم الأقل يقول: "هذه هي الصورة الغالبة، وهي واضحة بصفة خاصة في محيط النقاد والبلاغيين، ولكنها لا تنفي جانب الذاتيين"[1]. فإذا كانت هذه هي الصورة الغالبة في الشعر العربي فهل من حق الناقد أن يطالب الشاعر القديم بالامتثال لمعاييره في فهم الجمال؟ وهل يجوز له أن يلوم هذا الشاعر لأنه امتلك وعيا نفعيا بالشعر؟ أو لأنه استخدم الصور البلاغية لتحقيق المتعة الشكلية التي لم يكن يعرف غيرها؟

توصل الناقد إلى الربط بين ما أسماه النزعة الحسية في تذوق الجمال عند الشعراء وبين صداها في النقد والبلاغة حيث يقول: "إذا كان النقد الأدبي منذ البداية قد استمد مُثُله الفنية

1 المرجع السابق

من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم كامرئ القيس والنابغة وغيرهما، فإنه يكون من الطبعي أن نجد النزعة الحسية التي تمثلت في شعر الشعراء تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك"[1]، وهنا واجه الناقد معضلة كبيرة في قراءته للبلاغة العربية القديمة ونقده لها؛ تتمثل هذه المعضلة في حقيقة الواقع الشعري الذي انطلقت منه البلاغة العربية وهو كما يبدو من كلام الناقد واقعا يحتفي بقيم التحسين والتفصيل والتعدد والإتقان والصنعة بدلا من بلاغة الجمال الصرف بمفهومها الإنساني الذي دعا إليه هو. لقد رأى الناقد أن تصور البلاغيين والنقاد القدامى للجمال هو فرع عن تصورهم للشعر، بل هو نتاج احتكاك بالنصوص العليا منه واستمداد المثل الفنية منها، ومع ذلك فقد دعا إلى تصحيح هذه الرؤيا القديمة النابعة من نصوص بسمات معينة؛ فهل يجوز أن نطالب الناقد العربي القديم والبلاغة العربية القديمة بالإذعان لمعايير جمالية لم تتوفر في النصوص التي انطلقت منها؟

كان الأرجح للناقد الإذعان للتصور الخطابي للشعر عند القدماء؛ وهو تصور يرى أن الشعر ديوان العرب ومستودع قيمها وتجاربها وثقافتها ولغتها. لذلك فليس من الغريب أن يتعامل القدماء معه على أساس معطيات الثقافة المشتركة وحقائق الطبيعة وتجارب الحياة وتقاليد التعبير اللغوي، باختصار الشعر وفق هذا التصور وعاء للحقائق بمفهومها الموضوعي وليس الذاتي[2]. فأحرى أن نبحث عن مسوغ لقبول أدب قديم وبلاغة ونقد يترجمان جمالياته الخاصة المرتبطة بتصور تداولي نفعي يغدو مقبولا في سياق فهم خصوصيات الأدب القديم.

اتهم الناقد العرب بالنزعة الحسية في تذوق الجمال، لكون العربي لم ينفعل بالجمال بل انفعل بصوره؛ ثم توصل إلى إمضاء حكم خطير مقتضاه أن العربي القديم لم ينفعل إلا بالصور

1 نفسه، ص 133.

2 محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص 112.

الحسية للجمال، بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقا، أو بالفم فكان لذيذا، أو باليد فكان ناعما[1]. وهو حكم خطير جدا يحتاج لإقراره أو لدحضه استقراء حقيقيا موسعا للشعر والأدب العربي برمته، والحال أن ما دفعه إلى الخلوص باطمئنان شديد[2] إلى هذا الحكم النقدي هو ملاحظته حول غياب الخيال من النظرية البلاغية القديمة في مقابل سيطرة مبدأ التعقل في تشكيل المعاني الأدبية، حيث إن قيمة الصورة عند القدماء تتجلى في قربها من الحقيقة وموافقتها للتراث الشعري وأعراف اللغة؛ يقول الآمدي: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه"[3]. والآمدي نفسه يعرف الشعر بقوله:"وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تمون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"[4]. إن مثل هذه الأحكام النقدية الصادرة عن النقاد القدامى يدل على سيادة فهم تواصلي للشعر، هذا الفهم هو الذي دعا إلى تجنب الغموض والإغراب والجنوح وراء الخيال؛ وهو منطق تداولي يقترب من منطق ما يسمى الآن بالبلاغة الحجاجية التي تنظر إلى النص في سياق تأثيره على المتلقي والتساوق مع مسلماته عوض خرق أفق انتظاره وخلخلة مفاهيمه، وعليه يمكننا أن ننتهي إلى القول بأن الشعر في النظرية البلاغية "لا يؤول إلى مؤثرات كلامية ومنطقية فقط، ولكن تحول الشعر العربي نفسه إلى ما يشبه الخطابة، ولعل هذه الحقيقة

---

1 عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص135.

2 يقول: وأظننا الآن نستطيع أن ننتهي في كثير من الاطمئنان إلى هذا الحكم. ص 134.

3 الآمدي، الموازنة ص 235

4 الآمدي، الموازنة، ج1، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط 4، ص 423.

العلمية من شأنها أن تخفف من غلواء النقد الموجه للبلاغة القديمة: فكيف نطالبها بمبادئ جمالية بينما كان الشعر الذي تتفاعل معه يبتعد عن هذا التصور المثالي لجمال الشعر؟[1]

إن نقد البلاغة القديمة بهذا الشكل لا يمكن أن يقبل إلا في حدود ضيقة وبحذر ذلك أن الشعر العربي القديم لا يستجيب للتصور الأدبي الجمالي الذي يتبناه الناقد إلا في حدود ضيقة، فالتجربة الشعرية برغم من كونها تجربة إنسانية خاضعة لإطار إنساني كلي متعال عن حدود الزمان والمكان متشابهة بذلك في كون جوهر الإبداع هو تعبير إنساني متشابه؛ إلا أن مفهوم الجمال هو مفهوم تاريخي متغير؛ فلا بدع إذن أن يكون للشاعر العربي القديم مفهومه الخاص للشعر والجمال. ولا غرو أن يتخذ الناقد العربي القديم هذه المثل الفنية منطلقا لصوغ نظرية في الشعر والجمال. الغريب هو أن نطالب القدماء بالامتثال لمعاييرنا اليوم.

بدت فكرة محاكمة البلاغة العربية القديمة انطلاقا من مفهوم الإستيتيقا فكرة غير متماسكة وهي دعوة مجحفة إلى الحكم على إبداع بمعايير إبداع آخر. وقد كشفت محاولة الناقد انتقاد تصور البلاغة العربية للجمال عن توجه بلاغي تداولي الخطابي في الأدب والبلاغة العربيين كان يجب الانتباه له وتطويره عوض محاولة تهميشه وانتقاده.

غير بعيد عن فكرة الجمالية الصِّرف التي رأيناها عند عز الدين اسماعيل؛ يقترب علي البطل – وهو يزاول النقد من منظور جمالي– من البلاغة بمعناها التداولي الحجاجي حين ربط بين الصورة وبين بيئة تشكلها، من خلال ربط الأدب بالتفسير الأسطوري. وعليه فإنه يقر بشكل أو بآخر أن الشعر مستودع للتجارب الثقافية وأن تشكل المعنى الشعري هو تشكل ثقافي، وعليه فإن التعامل يكون باستحضار معطيات الثقافة المشتركة وتجارب الحياة وهي المتمثلة

1 محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص 112.

عنده في الجوانب الأسطورية. يقول :"إن الآداب العالمية نشأت نشأة دينية من خلال الطقوس والشعائر التعبدية القديمة"[1] وأن الشعر العربي القديم لم يكن بدعا بين شعر الأمم فهو الآخر ارتبط ارتباطا وثيقا ب"الحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إليه الكثير من الصور، التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها، وكان الدارسون يرون فيها نتيجة عدم الانتباه إلى أصولها الدينية والأسطورية دليلا على مادية الشعراء وخواء الجانب الروحي في حياتهم"[2]. تبشر هذه المقدمة باقتراب الناقد من فهم حقيقة الأدب بما هو تجربة إنسانية تاريخية مرتبطة بسياقات تحققها. كما أنها توحي بقربه من تصور يعتبر التجربة الشعرية العربية القديمة –شأنها في ذلك شأن التجارب الشعرية الإنسانية– تجربة مرتبطة بسياقات جمالية ومعرفية وذوقية. وقد تناول الناقد في عمله السياق التاريخي الأسطوري. يفترض هذا منه القبول بمفهوم الخيال عند القدماء، وهو خيال مقنن مرتبط بالتعبير عن الثقافة المشتركة وعدم الجنوح نحو الإغراب؛ يبدو ذلك من خلال قبوله بطبيعة الصور التي كان يحرص الشعراء على ترديدها، وهي صور ذات منبع ديني وأسطوري تدل على أن الشعر العربي القديم هو وعاء لتجارب الحياة وليس مجالا للتعبير عن الذاتية، وأن هذ المنزع لا يدل على الخواء الروحي والنزعة الحسية كما ذهب إلى ذلك عز الدين إسماعيل. فهل سيكون هذا الإذعان لهذه الحقيقة محفزا للناقد على السير قدما في قبول النظرية البلاغية القديمة وعدم مطالبتها بمبادئ جمالية مستقاة من تصورات جمالية حديثة؟ وهل قبوله بمسلمة خطابية الشعر العربي القديم وارتباطه بمقامات تحققه وتعبيره عن معطيات الثقافة المشتركة سيقوده إلى إغناء التصور التداولي الخطابي للشعر العربي القديم وتطوير كفايته التفسيرية خاصة وأنه وعد بتتبع الأصل الديني للصورة ثم المضي معها متابعا تطورها ليرى ما وصلت إليه ملامحها

1 علي البطل، الصورة في الشعر العربي القديم، ص 7.

2 نفسه، ص 8.

بتأثير التغييرات الحضارية المتتابعة للهجرة حتى قرب نهاية العصر العباسي[1]؟ أم أنه سيعود إلى انتقاد القدماء في سياق ثقافي مفتون بالفكر الجمالي؟

ما حدث فعلا هو أنه جمع بين متناقضتين؛ فهو من جهة سلم بأن الشعر العربي القديم يصدر عن تجربة إنسانية فريدة قوامها التعبير عن قيم الثقافة المشتركة، ومنه فقد سلم بخطابية الشعر العربي القديم وطبيعته التكوينية المخصوصة. ولكنه لم يسلم في أن هذا الشعر المخصوص قد أسهم في صياغة النظرية العربية القديمة؛ فكان أن تبلورت فيها مجموعة من القيم الجمالية الخاصة التي تبتعد كل البعد عن القيم الجمالية التي تمجد الجمال الصرف المنزه عن الأغراض. يقول: "ولم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب، بل ساووا بين الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية"[2]. تتمثل قسوة النقد في كلامه في استخدامه المركب الوصفي الصناعات اليدوية، فلو أنه اكتفى بلفظ الصناعات لكان في وصفه أقرب للحقيقة أبعد عن المغالطة؛ ولكن –ولغرض حجاجي– استخدم كلمة اليدوية ليحط من تصور القدامى ويمعن في ربطه بالحسية. وهو بذلك يعود عن كل وعوده بأنه سيقبل بفكرة تعبير الشعر العربي القديم عن حقائق التاريخ والمجتمع والدين واسترفاده من هذه المعطيات المقامية. وأنه قبل بأن الشعر العربي حين عبر عن صور الحياة الدينية والأسطورية فإن ذلك لم يكن تعبيرا عن الخواء الروحي وإنما هو تعبير عن المعطيات التي وجدها الإنسان العربي حوله، مما بشر بتصور تداولي حجاجي في التعامل مع النقد العربي القديم يحترم خصوصية هذا النقد كما وعد باحترام خصوصية الشعر.

1 هذا ما وعد به في مقدمته ص 10.

2 نفسه، ص 16.

والحال أن تعامل علي البطل مع الشعر العربي القديم كان تعاملا تداوليا رغم عدم تصريحه بذلك، يظهر ذلك في استقصائه لمظاهر تشكل الصورة من خلال ربطها بالسياقات التداولية، فهو يربطها بالعقيدة الدينية والأسطورية متعقبا هذا التطور في الأدب العربي من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي. وعليه يكون الشعر العربي تعبيرا لا عن ذاتية الشاعر بل عن مؤشرات مرتبطة بالمقام. فهو يربط بين الشعر الجاهلي وبين الأساطير الدينية لدرجة جعلته يقر أنه لم يكن يوجد فنا إلا كان فنا دينيا[1]، بما يعنيه ذلك من استثمار للرصيد المشترك للجماعة التي يسعى الشعر العربي الاتحاد معها بناء على ما يختزنه هذا الرصيد عندها من مشاعر[2]. ولقد بين عبد الله صولة في كتابه الحجاج في القرآن الكريم، كيف أن الصورة استمدت مادتها من المجالات الحسية الأكثر التصاقا بالبيئة العربية، (الزراعي- الحيواني، والتجاري؛ والاجتماعي) أو من المقومات الثقافية والرمزية لفكر المتلقين[3]؛ معتبرا ذلك من مقومات الحجاج في القرآن حيث يشكل استدعاء القيم المشتركة تأطيرا[4] للواقع بقوة "إذ تمتلك القيم غالبا حمولة واسعة كما تمتلك قوة حث نافدة"[5].

يبدو أن بلاغة الشعر العربي القديم قد فرضت على الناقد علي البطل أن يتعامل معها تعاملا تداوليا حجاجيا من خلال ربط تشكل الصور الفنية في الشعر بالمقومات الثقافية للشعوب، مما يجعله مقرا بسيادة تصور خطابي للشعر عند الشعراء، أي أن الشاعر وهو ينشئ القصيدة فإنه يستعمل المقومات الثقافية دينية كانت أو أسطورية... التي تمكنه من التطابق مع

1 نفسه ص 42.

2 Perelmam & tyteca, Traité de l’argumentation, P23

3 صولة عبد الله، الحجاج في القرآن الكريم، ص ص-499- 524.

4 يقول فيليب بروتون: "ينطوي اللجوء إلى القيم، وإلى المواضع، وإلى السلطة المقبولة، على استدعاء عالم معروف ومشترك، يستخدم فورا بوصفه واقعا مرجعيا. وينطوي تأطير الواقع على جدة، ونقل نظرة أخرى" ص 99 ترجمة محمد مشبال وعبد الواحد العلمي.

5 نفسه ص 91.

المتلقي. لكن ذلك لم يمنعه من الاعتراض على سيادة هذا التصور الخطابي في البلاغة العربية التي صدرت في أحكامها عن احتكاك بهذه النصوص، وقد أجمل اعتراضه على البلاغة العربية في النقاط الآتية:

- مساواة البلاغة العربية بين التعبير الشعري وغيره من أنماط التعبير، الناتج عن فصلها بين اللفظ ومعناه؛ يقول: "وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى، إلى ميدان دراسة الشعر، الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن. فلم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب، بل ساووا بين فن الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية"[1].
- اعتبار البلاغة العربية الشعر ضربا من الصناعة حيث يعترض على أبي هلال العسكري لأنه "يجعل مدار الجودة في الكتابة على حسن التأليف الذي يزيد المعنى وضوحا وشرحا، وفي صناعة الشعر أن يجري المنظوم مجرى المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه، وقلة ضروراته[2]. يضيف في موطن آخر: "... فعلى الرغم من إعجابهم به –الشعر– إلا أن تصورهم لوظيفته لا ينبئ باحترام كبير. إذ كانوا يعدونه صنعة من الصناعات"[3].
- إساءة الظن بملكة الخيال والإعلاء من قيمة العقل يقول: "ولما كانت الصورة البلاغية نتاج هذا التخييل الذي أسيئ الظن به، ونتيجة لما اشترطه البلاغيون من الوضوح والتناسب المنطقي بين عناصر الصورة، كانت الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء أمرا غير مرغوب فيه"[4].

1 علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص16.
2 نفسه، ص 16.
3 نفسه ص 18.
4 نفسه ص 18.

إن هذه الاعتراضات تعبر عن طبيعة البلاغة العربية والشعر العربي، فهي تبرز الجانب التداولي والحجاجي لهذا الشعر الذي لم يرتبط عند أهل العلم به بالقوى النفسية للشاعر بقدر ما ارتبط بالتناسب العقلي ومراعاة أفق الإدراك العقلي عند المتلقي. وعليه فإن النظرية البلاغية القديمة ستفسح المجال لسيطرة مبدأي التعقل والحسية وهو ما يعيدنا إلى القول بأن الشعر في هذه النظرية صناعة عقلية. ويرجع هذا الاهتمام المتزايد بالتناسب العقلي والتعقل إلى طبيعة الشعر العربي القديم ذاته؛ فهو ذو نزعة خطابية واجتماعية وتواصلية[1].

ذكر الناقد في معرض حديثه أن دراسة الشعر عند العربي هي رافد من روافد تفسير القرآن، يدل هذا على أن العرب اعتبرت الشعر ديوانا لها ومتنا مهما للغتها تعود إليه متى استشكل عليها فهم كتاب الله، وعليه فإن أي شطط خيالي يمكن أن يهوش على نقاء اللغة وصفاء المعنى فإنه كان يقابل بالرفض. وللقدماء مسوغاتهم في هذا التعامل مع الشعر، نجمل هذه المسوغات في اعتبار الأدب القديم للجانب التداولي النفعي في الأدب فلا وجود لمفهوم الأدب الخالص في الثقافة القديمة. وما يجب علينا نحن المحدثين إلا أن نحترم توجههم هذا إن لم نستطع استثماره في ضوء بلاغة حجاجية.

ذكر الناقد أيضا أن البلاغة العربية لم تحتفل بالخيال، وفي المقابل أعلت من شأن الوضوح والتناسب العقلي، مثل هذ التصور يؤكد الطبيعة التواصلية في الشعر، وهو تصور ينظر إلى النص في سياق تأثيره في المتلقي. كما أن انتباهه إلى اشتراط البلاغة العربية للتناسب العقلي والوضوح المنطقي هو انتباه ضمني لطبيعة التصور البلاغي الحجاجي القديم في تصوره للشعر

1 محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص 111.

ووظائفه؛ والذي لا يؤول إلى مؤثرات كلامية ومنطقية فقط، ولكن إلى تحول الشعر العربي نفسه إلى ما يشبه الخطابة[1].

وعلى العموم فإن نقد علي البطل للبلاغة العربية القديمة أسهم في الكشف عن ملامح بلاغة حجاجية كانت تسود البلاغة العربية القديمة لأسباب مرتبطة بطبيعة النصوص التي انطلقت منها هذه البلاغة والبيئة التي نشأت فيها والأهداف التي خدمتها؛ والتي كانت بعيدة كل البعد عن التصور الجمالي المثالي لجمال وبلاغة الشعر. بلاغة تعنى بالمتلقي والتساوق مع مسلماته الثقافية وذخيرته اللغوية سعيا إلى إقناعه وتغيير سلوكه.

خلاصات

انطلقت البلاغة العربية من نصوص ذات طبيعة تداولية حجاجية فجاءت بالشكل الذي هي عليه؛ بلاغة تداولية حجاجية. ولا يمكن أن نلوم البلاغة العربية على طبيعتها تلك إلا إذا طال هذا اللوم وهذا النقد الشعر العربي القديم وهو ما لم يكن ممكنا، فالنقاد العرب الذين سعوا إلى إحياء التراث ومساءلته ونقده وتثقيفه كانوا معجبين بهذا الشعر العربي القديم وموقنين بطبيعته التداولية الخطابية الغالبة، لذلك بدت محاكمتهم وانتقاداتهم للبلاغة ضرب من التناقض.

بدت محاكمة البلاغة العربية بمنظور بلاغة جمالية تعنى بالخيال الخلاق وتنطلق من مركزية الذات الشاعرة في تواصلها الخاص مع الأشياء في محاولة لإعادة بناء الواقع الخارجي تبعا لرؤية للعالم خاصة بالذات المبدعة؛ ضرب من التمحل وسلوك مجحف في حق البلاغة العربية

1 نفسه، ص 111.

التي لم تكن تعرف هذه القيم إلا بشكل عارض. وقد أفضى بنا تتبع بعض النماذج النقدية في تعاملها مع البلاغة العربية إلى نقد هذا الموقف من البلاغة الشعرية القديمة لكون موقفهم هذا مستمد من تجربة الأدب الحديث الذي ينبع من وعي جمالي مغاير للأدب ومفهومه وأدواره.

كشف هذا النقد السلبي عن ملامح بلاغة عربية تداولية تعنى بالمتلقي ومسلماته وتتغيا التطابق معه وإقناعه. وهي بلاغة ذات طبيعة تداولية حجاجية نابعة من طبيعة النصوص التي نشأت عنها ومن طبيعة الإشكالات التي دارت في كنفها.

سعى النقاد المحدثون إلى تبيئة خطاب بلاغي جديد للأدب والشعر في البيئة العربية، تصور يربط بين الشعر والحالة الوجدانية للشاعر والأديب، وهو تصور عن كان له شأن في إرساء معالم شعرية عربية تساير ما توصلت إليه الشعرية العالمية وتغني أفق الخيال الشعري بما يتساوق ومفهوم الأدب اليوم، إلا أن ارتكاز مشروعهم الثقافي والفني على دحض البلاغة العربية القديمة والتقليل من شأنها أدى إلى ظلم هذه البلاغة العربية ومحاكمتها انطلاقا من نموذج غريب عنها ليست مطالبة البتة بالانصياع له. والحال أنه كان من الممكن القبول بطبيعة البلاغة العربية القديمة والسعي إلى كشف ما تختزنه من أسس تداولية حجاجية قد يؤدي تطويرها إلى نتائج باهرة تغني الجانب الذي أهمل من البلاغة؛ جانب الحجاج فيها.

في النهاية لم يكن في وسع البلاغة العربية الحديثة وهي تتعامل مع النصوص القديمة إلا أن تكون هي نفسها ذات طبيعة تداولية حجاجية، وقد وقفنا على مواطن عديدة استعمل فيها بلاغيونا المحدثون مفاهيم البلاغة الحجاجية من غير أن يعوا بذلك؛ ذلك أن الإبداع دائما ما يعدي الناقد فينصاع له وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هؤلاء البلاغيين قد أحسنوا

الإنصات للنصوص وأحسنوا الاستماع لها إلا أن الاختيارات التي أتيحت لهم كانت مقصورة على ما راج من بلاغة مختزلة في سياق ثقافي مفتون بالجماليات.

المراجع والمصادر

1. **ابن سنان الخفاجي**، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، 1952.
2. **أرسطو طاليس**، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية.
3. **أمين الخولي**:
   - ✓ مناهج التجديد، دار المعرفة، 1961.
   - ✓ فن القول، مطبعة دار الكتب المصرية، 1996.
4. **الآمدي**، الموازنة، ج1، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف.
5. **جلال الدين السيوطي**، الأشباه والنظائر، طبعة الهند.
6. **حمادي صمود**، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، 1981
7. **طارق بكر**، تاريخ النقد الفني، مجلة الكلمة، العدد 125، شتمبر 2017.
8. **عبد الله صولة**، الحجاج في القرآن الكريم، دار الفارابي، ط2، 2007.
9. **عز الدين اسماعيل**، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974.
10. **علي البطل**، الصورة في الشعر العربي القديم، دار الأندلس، ط2، 1981.
11. **محمد العمري**، نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، 1996.
12. **عبد الرحمان ابن خلدون**، المقدمة، دار القلم بيروت، ط4 1981.
13. **فيليب بروتون**، الحجاج في التواصل. ترجمة محمد مشبال وعبد الواحد العلمي، ط1، 2013.

14. **محمد مشبال**:

- ✓ أسرار النقد الأدبي، مكتبة سلمى الثقافية، ط1، 2002.
- ✓ عن بدايات الخطاب البلاغي، دار كنوز المعرفة، ط1، 2020.
- ✓ في بلاغة الحجاج، دار كنوز المعرفة، ط1، 2017.
- ✓ البلاغة والأدب، دار العين، ط1، 2010.
- ✓ الاستعارة بين المقاربتين الخطابية والجمالية: في نقد الخطاب البلاغي العربي الحديث، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، ع14 – خريف/ شتاء 2019.

15. **مصطفى ناصف**، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، ط1، 1992.

16. **Perelmam & tyteca**, Traité de l'argumentation,

نحو تأصيل أسس التفكير البلاغي:

قراءة في تأصيل محمد مشبال لأسس التفكير البلاغي في تراث ابن جني اللغوي

• د. طارق رضى

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، مراكش آسفي، المغرب

تقديم

إن البحث في جذور تعالق التراث اللغوي النحوي من جهة والبلاغي النقدي من جهةٍ ثانية في موروثنا العربي القديم، لا محالة سيكشف عن أنساق كبرى ومفاهيم أساسية لتشكل هذا التراث وتبين معالمه، ما يشي بهوية خاصة للتراث العربي، قد تخفى في خضم جم غفير من المصنفات والمؤلفات التي تعالقت مذ عصور التدوين إلى عصور التبويب والشروح والتلخيص.

من هنا كانت مساءلتنا لقضية التأصيل، التي خاضها عديدٌ من الدارسين المحسوبين على تيار الخطاب البلاغي العربي الحديث[1]، والذين حملوا على عاتقهم مساءلة جذور التفكير

[1] – ليس لنا أن نعرض بتفصيل في هذا المقام لكل من تقرَّى في بدايات القرن العشرين جذورَ الارتباط بين الدرس اللغوي والبلاغة العربية في تراث القدماء، لكن آثرنا أن نعرض في دراستنا هذه للبلاغة والأصول عند محمد مشبال في تقصِّيه تراث ابن جني، وإن كان سيجد القارئ في دراسات أخرى تأكيداً لهذا الطرح المفضي بالتفكير البلاغي إلى أصوله اللغوية والنحوية. من ذلك كتاب **شوقي ضيف**، البلاغة تطور وتاريخ، عن دار المعارف، ط9، القاهرة/ 1995. وقد ظهرت الطبعة الأولى للكتاب سنة 1965، وإن كان ركَّز على مقوِّم التأريخ في ارتباطٍ بتطور الأدب دونما تفصيل في التأصيل النحوي. وفي ذلك كتاب **أحمد مصطفى المراغي**،

البلاغي العربي، محاولين تأصيله وفق الأنساق والتعالقات التي أبان عنها هذا التفكير سواء في أصوله اللغوية أو النحوية أو الإعجازية بل حتى الفلسفية والكلامية وأحياناً الأصولية وغيرها من المشارب التي أسست لهويتنا البلاغية القديمة.

لذلك آثرنا تسليط الضوء على الدراسة التي أفاد بها الباحث محمد مشبال في الكشف عن أصول البلاغة العربية انطلاقاً من طرح علاقة البلاغة بالأصول، مع إفراد تراث ابن جني (ت 392 هـ) بها نموذجاً، لدراسة تغلغل تراثه اللغوي والنحوي في الفكر البلاغي اللاحق بما تقتضيه مركزية الشعر وسلطته التي شكّلت أواصر حكمة اللغة العربية وشجاعتها، وكيف انبرى هذا الطرح أصلاً من أصول التفكير البلاغي الذي تلقفته المصنفات فيما بعد من عبد القاهر الجرجاني إلى ابن سنان الخفاجي إلى قدامة بن جعفر وصولاً إلى حازم القرطاجني. فالبحث

تاريخ البلاغة العربية والتعريف برجالها، عن شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط1، القاهرة/ 1950، وإن كان قد ركّز على هاجس التأريخ لجهود الرجال في اللغة والبلاغة موجّه العمل بالدرجة الأولى. ومنه كتاب **شكري محمد عياد**، اللغة والإبداع – مبادئ على الأسلوب العربي، عن أنترناشيونال بريس، ط1، القاهرة/1988، وقد عقد فصلاً خاصاً لتبين ثوابت الأسلوب في اللغة العربية، ما فتح الباحث على مظان تأثير هذه الثوابت في البلاغة نظراً وإبداعاً وفق مقومات كالتمثيل والشجاعة التي استعارها عن سيبويه تارةً وعن ابن جني أخرى. ولكتاب **حمّادي صمود**، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس – مشروع قراءة، عن منشورات الجامعة التونسية، د.ط، تونس/ 1981، أثره في هذا المجال بفصله الخاص عن البلاغة قبل الجاحظ في مبحث تقعيد اللغة. وفي التأويل كتاب **نصر حامد أبوزيد**، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، عن المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت/2014، الذي خص مبحثاً عن التأويل في كتاب سيبويه ليلامس نظماً تفسيرية في العامل والقياس والشذوذ تقترن بالبلاغة بعدة مسارات.

على أن دراساتٍ صبّت في مظان مجهود باحثنا مشبال، إن لم تكن قد تقاطعت مع نتائجه، من ذلك كتاب **عبد القادر حسين**، أثر النحاة في البحث البلاغي، عن دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة/ 1998، الذي عقد فصلاً مستقلاً بالبلاغة عند ابن جني، دارساً بلاغة القرن الرابع الهجري من الرماني لابن جني وصولاً لابن فارس. وكذا كتاب **محمد العمري**، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، عن إفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء/2010، الذي فصل في البلاغة ومعيرة اللغة فصلاً خاصا باثاً فيه جهود أبي عبيدة والفراء في المجاز، مع ما استدعى ذلك من تفصيل في مجال الضرورة الشعرية تجاذب المعنى والنحو التركيبي فيها. وليس آخراً كتاب **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية (قراءة في الجذور)، عن دار كنوز المعرفة، ط1، عمّان/2016، وقد صممت الدراسة بعناية لتبن أثر اللغويين في تأسيس الدرس البلاغي من مستوى بناء الجملة غلة تساند تركيبها وصولاً إلى عدول سياق معناها وتحولها الدلالي.

ينشد مذ بداياته الأولى التنبيه إلى السمات والخصائص والأصول المعيارية منها والإبداعية التي انبثقت عن قراءة تراث ابن جني وهو العالم المحسوب على ميدان اللغة، لتمثل القراءة "لبنةً أخرى في صرح الدراسات البلاغية الحديثة التي أخذت على عاتقها مسؤولية إعادة صياغة موروثنا البلاغي برؤى ومناهج متباينة"[1].

لسنا نعوِّل في دراستنا هذه، أن نتابع خطياً الأقسام والفصول التي سارت عبرها معالم التأصيل لتكوين السمات والمعايير القرائية، في تجذير التعالق بين اللغة والبلاغة، ولكن نرى أن نستشف من تقرّي الباحث لهذا التراث المحاور الكبرى التي قامت عدةً منهجية تبدَّت بها بقوة مسارب تأسيس ابن جنى لعديدٍ من أبواب البلاغة العربية في تراثنا العربي. فالبحث مثلاً عن مكامن الإبداع في اللغة العربية وأسس جماليتها بما يضمن حكمة اللغة وشجاعتها تعدُّ مدخلاً أساساً من مداخلنا القرائية لهذا المشروع ككل، مع ما يقتضيه الأمر كما نبَّه إلى ذلك مشبال من اعتبار مركزية جنس الشعر في اختبار تراث ابن جني، الذي يعد الجنس الذي انبثقت عنه سمات اللغة ومعالم التطوع والعدول، بما يحقق المعنى في انزياحٍ عن القالب المعياري النحوي نحو طاقات إبداعية يفتِّقها التجاذب والصراع بين القاعدة والخرق، أو الأصل والفرع أو لنقل بمفهوم النحويين الاستعمال والتقدير. والشعر مركزي في هذا التأصيل لأنه المحقق لهذه المعالم المفضية لطاقة الإبداع والانزياح المحقق لجمالية الأسلوب وفنيته، على غير باقي الأجناس الخِطابية التي لم يُعنَ بها تراث ابن جني، ليس لقليل شأنها وإنما لضعف سمة تحقق حكمة اللغة فيها، ولنا أن نعود في محاور دراستنا إلى «خصوصية النص القرآني»[2] في هذا التراث الذي لم يفتأ يتقاطع

[1] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول – دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي – نموذج ابن جني. نشر دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/2016. ص: 331.

[2] – وهو ما سنراه بدقةٍ في أولى المحاور، ضمن تحليل مركزية الشعر في التأصيل البلاغي.

ومركزية الأسلوب الشعري في النظر، مادام مدار الأمر فيهما على خصوصية الأسلوب البليغ ودرجة حكمته وشجاعته في التطويع والتوسع.

ما الدافع إذن وراء تقصي جذور الدرس البلاغي في المتاخِم من ميادين اللغة والنحو؟ أهو إقرار بمسارات انتقالٍ بين المعيرة اللغوية وأواصر التلقي الذي يفضي بنا للبلاغة؟ أم أن في ميدان اللغة ما يعيد للبلاغة أواصر شتاتها الذي آلت إليه أبوابها مادام الرجوع للأصل نشداناً للكلية في الطرح؟

إن هدف الباحث من علاقة البلاغة بأصولها واضح في استقراء ابن جني، وضوح الأسئلة العامة التي خطَّها محمد مشبال لدراسته، والتي أجملها في "محاولة بلورة تصور شامل معاصر للبلاغة"[1] من سياق قراءة موروث قديم، من هنا تساءل[2]: هل بلاغة ابن جني بلاغة عامة أم نوعية؟ وهل كانت بلاغةً للغة العربية أم بلاغةً للشعر العربي بمفهومه النوعي أم بلاغةً للكلام الفصيحِ غير المقيَّد بنوعٍ أو شكل؟ وهل كانت بلاغةً للوجوه الأسلوبية المقنَّنة أم للسمات المنفتحة على آفاق التعبير؟ وهل استطاعت أخيراً هذه البلاغة أن تستشرف أصولاً عامة أو خاصة لبلاغة النصوص أم ظلت جزئية تعنى بالرَّصد والتقنين؟

إن كانت هذه الأسئلة قد شغلت الناقد في نقد تراث ابن جني، فإن لنا سؤالاً منهجياً يستنطق جدوى الدراسة أساساً، همُّه تحرِّي **الهوية النقدية التي عكسها بحث مشبال في أنساق ابن جني اللغوية والبلاغية** في آنٍ معاً. لنكون بذلك إزاء طرحٍ يهمُّ الباحث بوصفه ممثلاً لهويةٍ نقدية حديثة أعادت استثمار الموروث اللغوي والنحوي والبلاغي بأدواتٍ معاصرة، لا لفهم هذا الموروث وتبيُّن شموليته، إنما لربطه بسياقه الحداثي. لنخلص منه إلى جزءٍ من مشروعٍ عام خطَّه

[1] - نفسه، ص: 15.

[2] - نفسه.

مشبال وقبله عددٌ من الباحثين، في بعث الموروث البلاغي القديم وإعادة استثماره بمقوماتٍ حداثية أكثر ملاءمةٍ للخطابات الراهنة وأهدى فاعلية في تخليص تراثنا من شوائب طمست الهويّة النقدية وضاعت في تلافيفها سبل التوسع والإبداع، في خضمٍ من القواعد المعيارية الضيقة والجوفاء.

من هنا كان لنا أن نسائل محاور التأصيل البلاغي التي تلقاها الباحث عن تراث ابن جني، والتي تكشف مشروعاً بعثياً همُّه الاستثمار والتأويل، لم يحد عن خمسة محاور أساسية هي:

- **مركزيةُ الشعر في التأصيل البلاغي**
- **بحثُ السِّمات الجمالية للغة في تأصيل البلاغة**
- **كشفُ خصائص اللغة وأصول البلاغة**
- **في التأصيل الجمالي للبلاغة: التجاذب والعدول**
- **السياقُ وأصول التأويل البلاغي**

1- مركزية الشعر في التأصيل البلاغي

بلور محمد مشبال بتعبير دقيق مركزية الشعر في انبثاق الأصول الجمالية التي سيَّجت فيما بعد أواصر التفكير البلاغي، لذلك أصدر دراسته في مهادها النظري عن فكرةٍ أساس "مفادها أن معظم الأصول الجمالية التي تبلورت في إطار البلاغة والنقد القديمين، تمتدُّ جذورها في جنس الشعر، فما كان يهم البلاغيين والنقاد القدامى هو إنشاء بلاغةٍ للشعر"[1]. قد يبدو الاستنتاج سابقاً لأوانه في ربط التأصيل بمقولة الجنس الشعري المسيطر، لكن مشبال واعٍ تمام الوعي في تمهيده الأولي من الدراسة الذي لم يتقيَّد بتصور ابن جني، بسلطة الشعر على البلاغة،

[1] – نفسه، ص: 20.

لكونها "ألصق بأساليب الشعر وأنسب لطبيعته. وهذه الحقيقة، هي التي لا تعوزنا الأدلة الكافية لتدعيمها، ليست جديدة"[1].

إن الطرح المعوَّل عليه في نقاش سلطة الشعر على التأصيل البلاغي، يؤول إلى الإشكال نفسه، "فنحن نرى أن البلاغة العربية تنطوي في كنهها على تصور جمالي شعري غير قادر على احتواء جماليات أجناس النثر وأساليبه"[2]. وإن كان الطموح في النظر للبلاغة العربية مطمح كليةٍ وشمول، إلاَّ أن واقع الأمر يفرض الانجذاب إلى جنسٍ أدبي وحيد ملكَ على البلاغيين واللغويين من قبلِ ذلك مشاعرهم، فقعِّدَ وقيسَ عليه، وأبينَ عن أسراره ووجوه الإبدع فيه في كل اتجاه، لتصير أبواب البلاغة مضمخةً بنسق جماليات الشعر، وهو الأمر نفسه في الكتابة النثرية الخَطابية منها والترسلية التي توسَّلت بسبل الإبداع الشعري، فانتفت معها مقولة أجناسية واعية بخصوصية الجنس النثري وإمكاناته التعبيرية والفنية الخاصة، لنصل إلى خلاصة أكيدة في أن "تصور القدامى للغة الأدبية كان يمليه اعتبارهم لغة الشعر النموذج الأعلى"[3]، فهي "تجسيد المثال الرفيع للفن اللغوي الذي قامت عليه البلاغة والنقد"[4].

---

[1] – نفسه، ص: 18. والملاحظ أنَّ الباحث لم ينبِّه في هذا على السلطة التي بسطها الشعر على البلاغة الغربية في سياق تقييد الأبواب واختزال البلاغة، بما آلت إليه من دراسة الأسلوب الرفيع والعبارة Elocutio على غرار ما فعل في كتابه «مقولات بلاغية في تحليل الشعر»، لقد قيَّد السياق الغربي البلاغة من كونها معرفةً فلسفية في العصر اليوناني إلى كونها معرفةً أدبية في العصر الحديث، لتُعنى بالمجال الأدبي بعد أن تفلَّت منها مجال الحجاج وتأليف الخطاب. لكنه –أي مشبال– أراد من هذا أن ينظر للإشكال من زاويته التراثية الخالصة الشاهدة على علوِّ كعب الشعر العربي بوصفه «عمدة الأدب» كما أورد ذلك الثعالبي. انظر لمزيدٍ من التفصيل: **محمد مشبال**، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، عن مطبعة المعارف الجديدة، ط1، الرباط/1993. ص: 19-22.

[2] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 18.

[3] – نفسه، ص: 29.

[4] – **محمد مشبال**، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مقال نشرته مجلة عالم الفكر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ع1، مج 30، يوليو–سبتمبر 2001. ص: 64.

لقد كان الشعر معياراً للبلاغة، لذلك ربط ابن جني تصوره في شجاعة اللغة العربية بمجوعة من المفاهيم والأصول البلاغية التي رأت في الشعر نوعاً من الإبداع اللغوي الذي لا يذعن للقواعد القياسية. نفهم من هذا أن سلطة الجنس الأدبي بُسطت على كافة مستويات الممارسة البلاغية، فمكامن الإبداع مآلها الشعر، ومقومات الجمالية ستؤول إليه، ومنه ستقيَّد الأجناس النثرية (الرفيعة كالخطابة والترسل) بهذه الأصول مادامت تمتدُّ أسلوبياً فيه وتسترفد لنفسها أنساق الأسلوب الرفيع ذي القيمة النفعية الجمالية. ولعلَّ خروج الأجناس النثرية ذات المكونات القصصية السردية عن هذا النسق[1]، كان السبب وراء الموقف النقدي القديم من القصِّ في الإقصاء والتهميش، ليس فقط لمكانة القصاصين في المجتمع العباسي أمام الخطباء والكتاب، إنما أيضاً لسمة الأسلوب النثري الخاصة. وحتى المفاضلة في عدد من المصنفات مع ابن وهبٍ الكاتب وابن الأثير وأبي هلال العسكري وابن عبد الغفور الكلاعي التي أولت النثر عنايةً خاصة مع إيلاء التفاعل قيمته بين الشعري والخَطابي، إلا أننا نراها مع الباحث خلفية لبناء مفهومٍ للشعر، لأن هذا الأخير هو العمدة والمذهب والنموذج الأعلى، فالشعر موضع نظر التفكير البلاغي والنقدي، ومنه انبثقت معظم الأفكار والأصول الجمالية الموروثة[2].

---

[1] – تستثنى من ذلك بعض الإشارات التي عالجت بعض الأجناس النثرية السردية، كإشارة **الجاحظ** للنوادر، وملاحظات **ابن الأثير** عن المقامات، وتنبيه **ابن رشد** إلى اختلاف المحاكاة القصصية عن الشعرية، وتحديدات **الحصري** لبنية المقامة. انظر لمزيدٍ من التفصيل: **ألفت كمال الروبي**، الموقف من القص في تراثنا النقدي، عن مركز البحوث العربية، د. ط، القاهرة/1991. ص: 141 وما بعدها.

[2] – لقد كان نقاش مشبال لمركزية الشعر في البلاغة نقاشاً منفتحاً آثر فيه الباحث دراسة حدود العلاقة من زوايا مقولة الجنس الأدبي، دونما خوضٍ مفصَّل في تعامل اللغويين ومفسري اللغة مع الشاهد الشعري. وهو ما فصَّل فيه عبد الجليل هنوش، ليستخلص اتجاهين: أولهما صارم لا يرى الخروج على القواعد والمقاييس لذلك تشدد في قبول كل شعرٍ يخرج عن مقاييس النحو، ويمثله ابن أبي إسحاق (ت 117 هـ)، أما ثانيهما فمتسامح في التعامل مع الإبداع الشعري لذلك قبِل كلام العرب ولم يبالغ في الرجوع إلى قياس النحو وتزعم هذا الطرح أبو عمرو بن العلاء (ت 154 هـ). انظر **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م. سابق، ص: 105.

نأتي الآن لنصٍّ مركزيٍّ آخر لا تخفى على دارس التراث صلته الوثيقة بالدرس البلاغي بدءاً بتبين أسرار الآي وانتهاءً بالتدليل على سبل الإعجاز البيانية، فما موقع النص القرآني إذن في معادلة السلطة وهو النص المقدَّس المعجز؟

لقد حفَّزت الدراسات القرآنية ظهور الدراسات البلاغية منذ القرن الثاني الهجري مع المفسرين اللغويين وصولاً إلى القرن الرابع والخامس مع الإعجازيين، انطلاقاً من مبدأ تفوق أسلوب القرآن على بقية الأساليب البشرية، "فراحت تتقصَّى مواضع التفوق والإعجاز"[1]، لتمنح بذلك بلاغة الإعجاز القرآني رصيداً خصباً من أدوات التأويل والتذوق، جعلت البلاغة تتجاوز الإطار الضيق الذي وضعت نفسها فيه عند مواجهة الشعر، فهل كان في هذه الدراسات انعكاس حقيقي لأسلوب القرآن وكشف عن خصائصه المميزة التي تختلف عن منحى الشعر وطاقته الجمالية وخصوصيته الأجناسية؟

بين الكشف عن المماثلة التي سنَّها "مجاز القرآن" لأبي عبيدة (ت 210 هـ) "من اعتماد النص الشعري الجاهلي حجةً لإثبات أن القرآن لا يختلف في صياغته التعبيرية عما عهد عند العرب"[2]، ما أرضى أفق التلقي أكثر مما أبان عن تقصٍّ دقيق لخصوصية الأسلوب القرآني، إلى "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني (ت 476 هـ) الذي و"بصرف النظر عما يؤمن به من تفوق بلاغة القرآن، فإن القارئ لا يعثر في كتابه عن خصائص مميزة لأسلوب هذا النص الجديد"[3]، ما جعل الجرجاني يشحذ جمالية الأسلوب الشعري لإثبات تفوق الأسلوب القرآني، فكل المقومات التي ارتبطت بنظم التفكير البلاغي ذي الأصل الشعري ألقت بظلالها على مظان

1 – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 34.

2 – نفسه، ص: 33.

3 – نفسه، ص: 35.

إعجاز القرآن البياني. لقد حجب الشعر إذن "إدراك الخصائص العامة في العمل الفني كله"[1]، ما جعل البلاغة العربية القديمة قاصرةً، فالبلاغيون بتعبير محمد مشبال "لم يتجاوزوا في تناولهم لأساليب القرآن ما استقرَّ في حقل بلاغة الشعر من صورٍ بلاغية جزئية"[2]. ليس الحل إذن بعد هذا السَّبر إلا الخوض في المقوم المشترك بين الأساليب جميعها وهو اللغة، بوصفها أداةً أسلوبية في جميع أجناس التعبير الأدبي، مع التشديد على شروط استخدامها وفق السياق الأجناسي الذي تنزَّلت فيه.

لقد اخترقت مركزية الشعر في تأصيل البلاغة دراسة محمد مشبال في سياق تنزيله نموذج ابن جني، فليست المفاهيم الكبرى التي سنلامس في محاورنا القادمة كالحكمة والشجاعة والعدول والتطوع والتجاذب والحمل المعنى وغيرها، إلا انعكاساً لخصائص التعبير الجمالي الذي تكتنزه اللغة العربية، وما كان الوصول إلى استقرائها ليستقيم لولا تقرِّي مقومات الشعر بدرجةٍ أولى، ما يفصح عن "مكان الشعر ودوره في صياغة المفهومات التي ارتكز عليها ابن جني في تصوره البلاغي، وستصبح هذه المفهومات أصولاً محددة لإطار تفكيره البلاغي"[3]. إن جلاء القوة والحكمة في اللغة الطبيعية قد يستقيم لتضمنها صفات الإبداعية، لكن للشعر ثراؤه الاختياري من بين إمكاناتٍ متعددة تفضي للقوة والشرف والعلو والتعالي والإدلال والتغطرف والطبع، وغيرها من الألفاظ التي نعت بها ابن جني الشعر والشاعر، فصُقلت بذلك أصلاً في تبين الاستعمال الرفيع لأداة اللغة، وهو ما تلقفته البلاغة وأسست عليه النظر والتأويل. وبه

[1] – نفسه، ص: 37.

[2] – نفسه.

[3] – نفسه، ص: 142.

ليس لنا أن ندفع بعد هذا عن البلاغة العربية أصلها الشعري الذي جسّد النموذج الأعلى والمثال الرفيع للفن اللغوي[1].

2- بحث السمات الجمالية للغة في تأصيل البلاغة

نعود مع الباحث في القسم الأول من كتابه إلى بلورة تصور ابن جني للغة العربية، فقد كان غرضه الأساس "إظهار وجوه حكمة اللغة العربية وشرفها"[2]، «فالحكمة» مظهرٌ تبديه اللغة في صنعتها ودقتها وغموضها، تجسده مبادئ إبداعية تجلّي الحكمة وشرف الصنع، لتكون أجناس «شجاعة اللغة العربية» أساس هذه المبادئ، والطاقةُ في تأويل إجرائها هي الموئل المستدلُّ به على الحكمة نفسها.

إن بحث الأصل الجمالي الذي تشرفُ به اللغة في استعمالها العادي والشعري على حدٍّ سواء، يعبر عن سمات الجمال والحكمة والشجاعة، لذلك كانت الجمالية محوراً هاماً من محاور استقراء تصور ابن جني، آثر الباحث فيه أن يسائل الغاية وهي الحكمة ووجوه إثباتها بأجناس شجاعة اللغة في استعمالها.

[1] - علينا أن ننبه نهايةً إلى أن معيار المركزية في التأسيس البلاغي إنما هو اعترافٌ بأصول البلاغة بالعودة بها إلى مظانّها الشعرية، وليس في هذا توصيف بأن البلاغة العربية "بلاغةٌ للجنس الأدبي"، فالموروث البلاغي الناشئ عن أصول النحو وحدود الجملة، لم يطّور أدواته ليفكّر في حدود أسلوبية تقيم نظريةً للأجناس الأدبية، وإن كانت معايير البيت الشعري والغرض والتصوير والتخييل قد أسست لمكونات جوهرية خاضها النقاد في استقراء الشعر، لكنها قصُرت عن تقرّي باقي الأجناس. **محمد مشبال**، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مقال سابق. ص: 58-60.

[2] - **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 58.

أ. مبدأ الحكمة موجهٌ تأصيلي

يرادف اصطلاح الحكمة عند ابن جني عدة مصطلحات تتفق في الغاية وتدل على الإتقان والصنعة، و "إن كان لفظ الحكمة يوحي بدلالات تتجاوز الأشياء المادية الملموسة إلى ما تنطوي عليه (اللغة) من أسرار خفية وأغراضٍ دقيقة تدل على قدرة الصانع"[1]. إن الحكمة غايةٌ تجليها اللغة في استعمالها، لذلك انطلق ابن جني من مبدإ أولي لإثبات فاعليتها وهو «**عدم التفريق بين اللغة الطبيعية والشعر**»، إذ "لا يصحُّ أن توضع في تعارضٍ مع الشعر، فهي تمتلك من الإمكانات الجمالية ما يكفل لها أن تكونَ ذات صفاتٍ إبداعية"[2]. إن في هذا الطرح تجسيد لاختراق الحكمة مذاهب العرب في كلامهم جميعِه دون استثناء، لتصبح "ظواهر لغوية يسيرة لا تنبئ عن قدرٍ من الحكمة، تستوجبُ الذكر مثال ذلك اختلاس الحركة أو حذفها أو اختلاف جهات الكلام نصباً ورفعاً"[3]، فليست بهذا الإجراء درجةٌ صفرٌ من الإبداع في اللغة، لكن لا يدفعُ هذا أن كثيراً من الخصائص التي وقف عليها ابن جني في اللغة العربية تجري على الشعر، لا لقصور اللغة العادية عن إجراء هذه المبادئ، إنما لكون اللغة الشعرية مجالاً خصباً لتفتيق الأسلوب الرفيع القائم على خرق الاستعمال والشذوذ عن القاعدة والخروج عن المألوف، وفي هذا مدعاةٌ لوجوب تعليل الخروج وملاطفة تأويله لما في ذلك من مقاصد الحكمة والإبداع.

من هنا تبدَّى ثاني المبادئ، **فالتعليل** الموجه لانحراف الاستعمال في اللغة، يعبر عن وجوه حكمتها، لذلك نبه محمد مشبال إلى تبني ابن جني لطرح سيبويه التأويلي من قبله، يقول: "وقد يكون لقول سيبويه «وليس شيء مما يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً» تأثير في

[1] – نفسه، ص: 62.
[2] – نفسه، ص: 64.
[3] – نفسه، ص: 63.

المنحى العام الذي سينهجه ابن جني في تأويل اللغة"[1]، ما يظهر أن كل تغيير أو خروج في اللغة عن النظام المعياري لقواعدها لا يعدُّ لحناً وتخطيئاً للمتكلم، بل يقتضي "التعليل والتأويل بضربٍ من الحذق حتى ينسجم مع النظام اللغوي"[2]. وهذا المنحى سار به ابن جني لتأويل الاستعمالات التي تشذُّ عن القواعد الأصلية ما قرَّبه من مسار سيبويه في تعامله كما قلنا مع الاضطرار في الاستعمال الفعلي للغة العربية. فالكشف عن العلة "نوعٌ من بيان حكمة العرب"[3]، والتعليل طريقٌ تأويلي تتكشف به حكمة اللغة بخصائصها الجمالية الثاوية من «الانحرافات ولطف المقاصد والتثني والتلفت»، ما يعني أن الجمالية مندغمة في لطف قصد المتكلم وأدائه لغرض التواصل، وعليه يصبح تخطيء وجه استعمال الشاعر أو تلحينه بعيداً عن تصور ابن جني، لانخراط الرجل في عمق «السياق المعرفي للثقافة العربية الإسلامية» التي أصبحت تؤمن بالاتساع والانفتاح على التقديرات والتمثيلات الممكنة من وجوه الاحتمال المفتوح على طاقة الصانع المبدع في اللغة.

فالاستعمال الفعلي للغة الذي يشذُّ عن القاعدة لابدَّ أن يؤ ُول إلى النظام النحوي ويفسَّر دلالياً بالتقدير، أو «التمثيل» كما استقام لمشبال استعارته عن سيبويه[4]. إن في ثنائية

[1] – نفسه، ص: 65. ولمزيدٍ من التفصيل في إعادة توصيف منهج سيبويه، انظر **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م. سابق، ص: 100–101، وص: 117. وانظر **محمد العمري**، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، م. سابق، ص: 93.

[2] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 65.

[3] – نفسه، ص: 68.

[4] – لم يعنَ مشبال بالفرق بين التقدير والتمثيل عند سيبويه، وإن كان قد أشار لنوعي التفسير في التعامل مع وجوه الاستعمال أي التفسير الدلالي والتفسير النحوي: فغاية الأول رد العبارة المستعملة إلى وجهها المنطقي المقبول، أما الثاني فغايته رد العباره إلى النظام اللغوي. بينما «التمثيل» قاعدة إجرائية ومنهجية عند النحاة خصوصاً، وهو المقابل بتحديد سيبويه "اللاستعمال، حيث إن العبارة التمثيلية تحمل مؤشرات دلالية تفسر الاستعمال، ولكنها في حد ذاتها لا تستعمل، لذلك تكررت في أقواله عبارة «وهذا تمثيل ولا يُتكلَّم به». انظر لمزيدٍ من التفصيل **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. سابق، ص: 72. ولمزيدٍ من التفصيل في تمثيل سيبويه انظر: **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية (قراءة في الجذور)، م. سابق، ص: 158–161. يمكننا بهذا أنَّ نستنتج أن التمثيل عند سيبويه يناظر «البنية العميقة» عند تشومسكي، في حين تقوم العبارة المستعملة التي أتى التمثيل من أجلها مقام «البنية

الاستعمال/التقدير هذه، ثالث المبادئ في تجلي حكمة اللغة، لذا كان التعليل طريقاً لكشف الانحراف والشذوذ، ومنه تقوم طاقة التمثيل والتفسير النحوي حلاًّ لإشكال هذا الانحراف الشاذ عن القاعدة، فكان لابدَّ من التمثيل بممثَّل به، ليكون إجراءً يقوم به النحوي ترجمةً للعبارة ورداًّ به لها لحوزة النظام اللغوي، وفي هذا النسق تتجلَّى "ما تحمله اللغة من سمات الإبداع"[1]، فبين مجال الفرع المنزاح عن أصل استعماله وأصل هذا الاستعمال تتفتَّق معالم الإبداع، الذي "يكمن في طبيعة اللغة العربية نفسها"[2].

ب. أجناس «شجاعة» اللغة العربية

تكتنزُ الشجاعة في نظر ابن جني -بتعبير الباحث- مفاهيم الإقدام والاجتراء على وجه استعمال العرب لكلامهم، "ثقةً بفهم أصحابهم عنهم"[3]، ولعلَّ هذا ما أفضى بصاحبنا إلى إجمالها في "الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف"[4]، لأنها تفتح مجموعة لا متناهية من إمكانات التعبير في اللغة، بهدف خلق الجمالية والإبداع في الغرض. إن الشجاعة أصلٌ جمالي بهذا الطرح، فكل تجرؤٍ على وجه الاستعمال المباشر بأجناس الشجاعة المفصل فيها، إلا ويعكس جماليةً في تفنن المتكلم، يبقى فقط أن "ندرك السبل التي يتحقق بها وجهه الإبداعي"[5] لنفيَ بجماليته، وإلا كان الاستعمال الشجاع مفضولاً بأصل وضعه لغياب الاضطرار فيه أو لانتفاء الفائدةِ في وجه تحصُّله.

السطحية»، لكن الاختلاف واضح بين المقاربتين، فسيبويه لم يلجأ للتمثيل إلا في مخالفة العبارة للأصل النحوي، لكن تشومسكي يقيم البنيتين في جميع العمليات «التحويلية» الكثيرة. انظر **شكري محمد عياد**، اللغة والإبداع، م. سابق، ص: 106.

[1] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 73.

[2] – نفسه، ص: 74.

[3] – نفسه، ص: 78.

[4] – نفسه، ص: 75. والكلام منقول بنصه عن الخصائص لابن جني.

[5] – نفسه، ص: 79.

لقد وعى محمد مشبال باستقراءٍ متراكم أن فاعلية المتكلم في تطويع اللغة هي المنبع الذي تصدر عنه شجاعته في استعمالها، لذلك فرَّع الباحث مجالاتها إلى مواضع محددة، يعبِّر كلٌّ منها عن وجه الشجاعة ذات الفائدة لا الواقعةِ موقع لَبْس:

- فالتجاذب بين **الأصل والفرع** في التعبير عن الأغراض وتحقيق التواصل يوحي بتفريع قواعد تفرضها حاجة الاستعمال عن قواعد معيارية تنظِّم أصل هذا الاستعمال في النسق المجرد للغة، وكل إمكانيةٍ في شجاعة المبدع تجاذبٌ وانزياحٌ بالفرع عن الأصل، لذلك كان الحذف والإضمار وتشويش الرتبة والحمل على المعنى وغيرها آليات عدولٍ عن القاعدة، الذي إما أن يرتبط بأصول النظام اللغوي (لأمنِ اللبس ومراعاةِ الذوق كـ «صدَّ» التي تعود في بناء الشعر لأصلها «صدَدَ»[1]، أو لغاية التنبيه عن أولى أحوال الفعل قبل التضعيف فيما لم يجرِ به الاستعمال، وكلّ ذلك من «باب التصرف

[1] – من ذلك قول الشاعر:

صَدَدْتَ فأَطوَلتَ الصُّدودَ وقلَّما وِصَالٌ عَلَى طُولِ الصُّدودِ يَدُومُ

وفيه يعلِّق ابن جني بالقول: «ولعلَّه إنما أُخرج عَلى أَصْلِه فتُجشِّمَ ذلك فيه لما يعَقب من الدَّلالة على أوليَّة أحوالِ أمثَالِه». **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. سابق، ص: 81-82، وانظر **محمد العمري**، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، م. سابق، ص: 120. ولعلَّ في الأمر مدعاةً للموازاة تظهر مدى تصرف الشاعر في البنية العميقة عند إنجاز البنية السطحية للبيت بتعبير محمد العمري، لدرجةٍ تؤول باللفظ إلى أصل وضعه للتوازي الصرفي والنحوي، ولكَ أن تلاحظ تكرار كلمة (الصُّدود) بعد ترديدٍ اشتقاقي بين (أطولتَ) و (طُول)، مع طباقٍ موضعي بين (صددتَ) وَ (وِصال) وبين (قلَّما) التي تفيد التقليل، و (يدومُ) التي أفادت التكثير. انظر **محمد العمري**، تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر، عن الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء/ 1990. ص: 156-158.

والاتساع اللذين يتيحهما نسق العربية للمتكلم»[1])، أو أن يُربطَ بالعدول ذي "البواعث الجمالية والبلاغية"[2]، ولعلَّ في هذا النمط ما يفسِّر إطلاق ابن جني لمصطلح الشجاعة.

- أما **الاستحسان** "فضربٌ من ضروب التصرف اللغوي المعتمدِ على فصاحة الشاعر وسموِّ طبعه"[3]، لذلك ربطه ابن جني بالشعر واعتمد شرط القوة والذوق والطبع في الاستعمال، حتَّى لا يُعتدَّ برأي الظنين الضعيف بهذا المجال. فاستحسان من أجرى استعمالاً على غير قياس وبعلةٍ ضعيفة يضعف الإجراء، إلا أن استحسانه من الفصيح البليغ يعدُّ قياساً خفياً يُلجأ إليه لتقوية التعبير اللغوي وربطه بمكامن الحكمة، التي تنبو عن شجاعة المتكلم وجرأته المشروطتين بالفصاحة وسموِّ الطبع، وإلا أوجب ذلك "استواء العلماء والعامة وأدَّى إلى تعارض الأقوال وتحكيم الأهواء"[4].

- ومنه نأتي **للإصلاح**، فمن يصلح؟ وما غاية الإصلاح؟ إن المتكلم هو من يجري الإصلاح، بتغيير بنية الألفاظ والتراكيب من أجل صحة اللغة وتماسك قواعدها ليؤدي معانٍ بلاغية قد لا تتحقق مع الأصل، لذلك كانت الغاية نحويةً لإقامة القواعد، والثانية دلاليةً اقتضاها السياق لخلق التماسك بين التركيب والمعنى المطروق. من هنا فتحَ مشبال طاقة هذا الإجراء الشجاع ذي الأبعاد الأسلوبية على عدد من المفهومات التي سادت التفكير البلاغي العربي بوصفها تدور جميعاً في فلك كنه العبارة الأسلوبية، من

---

[1] – ليس ابن جني فقط من قال بالاتساع، إذ تعود جذور المصطلح اللغوية إلى سيبويه، والحق إنه مفهوم كما قال عند حمادي صمود "متعدد الدلالة، يستقطب جملةً من الطرق في القول يوحِّد بينها خروجها عن الأصول النظرية التي تؤسس عملية تأليف الكلام مطلقاً ويدلُّ به على ممارساتٍ تراعي إرادةَ المتكلّم وقصده أكثر من البنية العقلية المجرَّدة التي استخرجَها النحاة". **حمَّادي صمود**، التفكير البلاغي عند العرب، م. سابق، ص: 103.

[2] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 83.

[3] – نفسه، ص: 87.

[4] – نفسه. وفي ذلك يؤكد شكري عياد على شرط الذوق في الاستحسان، مع اعتبارها علةً أقرب للمنطق من علل أخرى وصفها بالتناقض كعلة "غلبة الفروع على الأصول". راجع: **شكري محمد عياد**، اللغة والإبداع، م. س، ص: 119-120.

ذلك رأى "أن عبد القاهر الجرجاني يرى «الفصاحة» و«البلاغة» و«تخير اللفظ»، وجوهاً وخصائص تحدث تغييراً في أصول المعاني أو هيئةً يقتضيها الغرض المقصود"[1].

- وأخيراً نصل **للتدريج**، الذي يعبِّر عن منحى تراكمي في الاستعمال، إنه "وجه آخر لتحقق شجاعة اللغة، إذ تصبح الاستعمالات السابقة قاعدةً يستند إليها المتكلِّم في تسويغ الكلام"[2]، بشرط الصنعة والملاطفة، اللتين يؤثرهما ابن جني، ليستقيمَ الإبداع بالتدرج لا بالهجوم على اللغة. فالشاعر مخوَّلٌ أن يخلعَ دلالة حرفٍ على حرفٍ آخر دون قرينة أو علة تسندُ هذا الخلع، مادام درجُ الاستعمال يدعم هذا الإجراء ويقويه، ومادامت الملاطفة والصنعة والسياق تدعم هذا العدول. من هنا تتفتق الشجاعة عن التدريج لتستوعب اللغة أنساقاً جديدة من الاستعمال تعكس الاتساع والإبداع.

يشدد مشبال في نظره لوجوه الشجاعة على منطق "الوجه الإبداعي للغة، أي تلك الإمكانات التعبيرية التي تكتسبها اللغة عندما تتجاوز غرضها التواصلي الأولي"[3]، وهو ما نرى فيه فاعليةً متجذرة لقصد المتكلم، فما توجيه أنساق الشجاعة بوصفها أصلاً جمالياً للغة، إلا تثمين لفعل المتكلم وشجاعته في فتح أنساق اللغة وتفجير طاقتها الأسلوبية وأبعادها الجمالية، لا عن ضعفٍ وجهلٍ، إنما عن خبرةٍ وتمرُّسٍ وعلم، لذلك تمسي الشجاعة مزيجاً فريداً بين الاقتدار والحرية، مع وجودِ شرطٍ ضروريٍّ هو المعرفة، "فمتى حصل العلم بالشيء كانت القدرة والحرية في التَّعامل مع هذا الشَّيء ذات مغزًى إنساني"[4].

[1] – نفسه، ص: 89.
[2] – نفسه، ص: 93.
[3] – نفسه، ص: 95.
[4] – نفسه، ص: 177.

لقد تولّد عن غاية الحكمة وأجناس الشجاعة عدد من الإجراءات والتعبيرات التي قيست أصول البلاغة عليها، فليست اللغة في أصل وضعها أو عدولها معزولةً عن توليد طابع جمالي يكشف وجه إبداع الصانع فيها، من هنا غدت أبواب ابن جني وإن دانت للغة والنحو بالنقاش، منطلقاً تأصيلياً لعدد غير يسير من مباحث البلاغة، لذلك أصرَّ مشبال على تتبع هذا التأصيل في جذوره الأولى المرتبطة بالدرس اللغوي الأول صوتاً وتركيباً ونحواً ودلالةً، ولعلَّ هذا ما يكشف عن محورنا الثالث في دراستنا، وهو محور الكشف عن خصائص اللغة وأثرها في التأصيل البلاغي.

3- الكشف عن خصائص اللغة وأصول البلاغة

عدَّ مشبال بحث ابن جني في خصائص اللغة العربية أساساً للكشف عن الإمكانات التعبيرية التي تكتنزها اللغة في طاقتها البلاغية، والتي استقر عدد غير يسير من وجوهها الأسلوبية في مباحث البلاغيين فيما بعد، وإن كان قد كُتب للبعض منها الارتباط بميدان البحث اللغوي والنحوي دونَ غيره. وليس لنا أن نذكِّر من جديد بأن الخصائص الجمالية المنوطة بالتحليل تكشف عن وجه اللغة الإبداعي الذي هو «الحكمة»، ضمن سياقٍ شعري بالدرجة الأولى ضمن مستوياته الشكلية سواءٌ التي ارتبطت بالتشكيل **الصوتي** لمواد الكلم في الأصل، وصولاً إلى التركيب **النحوي** الذي يعكس احتمالات تعبيرية لا تخلو من طاقة أسلوبية وبلاغية[1].

[1] – لاشكَّ أن ابن جني يعي تماماً خصوصية التأليف الشعري في مستوييه الصوتي والنحوي، لكننا نعزو هذا التقسيم بدرجةٍ أولى للباحث، الذي تأثر بتحليل بنية اللغة الشعرية في ظل نظرتنا المعاصرة، يقول جون كوهن في هذا السياق: "فاللغة تقبل التحليل، كما نعلم، في مستويين: **صوتي ودلالي**"، **ودلالي** هنا ترجمةٌ لمصطلح «**sémantique**» الذي لم ينفِ المترجمان انطواءه على بعد معجمي ونحوي على حدٍّ سواء. **جون كوهن**، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، عن دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء/ 2014. ص: 11-14.

أ. موقع التشكيل الصوتي في تأصيل البلاغة

لم يفت ابن جني أن يدرس اللغة في أصل جذر تشكيلها لذلك نبه إلى أنها "تعلل استعمال بعض مواد الكلِم دون بعضها الآخر"[1]، ما يدلنا على حكمةٍ في الاختيار فسَّرها استقراء الباحث في تراث الرجل بمبدأين أولهما التنبيه إلى حسن التأليف وثانيهما مراعاة العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى. فحسن التأليف شرطٌ أساس لاستقامة اللفظ في كل نظامٍ تواصلي والشعر مرتبطٌ بالحس والطبيعة والذوق، لذلك كان «استخفاف» الأصوات وتباعد مخارجها في علة تناسبها وحسن ترتيبها أصلاً عند ابن جني في تشكيل الملفوظات، وهو العامل في نعت اللفظة بـ«الفصيحة».

تعريض ابن جني بمقومات التناسب الصوتي لألفاظ الشعر واعتدالها، سيجد صداه في الاتجاهات البلاغية التي ركزت على القوام الصوتي للذائقة الشعرية، أي التي عُنيت بمكون الصوت "بمعزلٍ عن أي تأثير للمعنى"[2]، لذلك أشار مشبال إلى جهود ابن سنان الخفاجي والقرطاجني في هذا الصدد، ونبَّه إلى إعراض عبد القاهر الجرجاني عنه، "الذي أفضت به نصرته للمعنى إلى إنكار أي قيمةٍ جمالية وبلاغية للفظ من حيث هو لفظ"[3].

لقد فرضت الأسس الصواتية للغة العربية على ابن جني حكمتها، لذلك سرعان ما قرنها وفق مبادئ وقوانين وجدت لنفسها موضعاً بين البلاغيين ونقاد الشعر فأخذوا "يصيبون بعضها ويقصرون عن بعضها الآخر"[4]، وهي في جلِّها على مدارين:

---

[1] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 98.
[2] – نفسه، ص: 101.
[3] – نفسه، ص: 102.
[4] – نفسه.

- مدار **الارتباط** حيث تميل الذائقة الصوتية عند العرب إلى الربط بين الصوت والمعنى برباطٍ طبيعي "يدل فيه الصوت على معناه"[1]، لذلك استشرف ابن جني هاهنا آفاقاً أسلوبية وبلاغية لصوغ ما يشبه القانون الجمالي كقوله: "كلما ازدادت العبارة شبهاً بالمعنى، كانت أدلَّ عليه، وأشهد بالغرض فيه"[2]. وعلى ذلك ترتبط قوة الألفاظ بقوة المعاني، "فالمعنى المستخلص من الأبنية الصوتية والصيغ الصرفية يضطلع بتوجيه الاختيار اللغوي وضبط تأويل الدلالة"[3]، فليست شدة الألفاظ إذن أو طول أصواتها وامتدادها بمعزلٍ عن غرض المتكلم وأدائه للمعنى فيها[4].

- مدار **التقارب** حيث تميل التقاربات اللفظية بين الألفاظ إلى أداء نفس المعاني بدرجات تختلف باختلاف المعيار الصواتي قوام اللفظ نفسه، فكل لفظتين متقاربتين تقوم دلالتهما المشتركة على "نوعٍ من التأويل يضطلع به المتلقي"[5]، الذي يدرك قيمة اللفظة الدلالية باستدعاء مقارباتها في المجاوَرة لها من حيث الصوت. ويذهب ابن جني بعيداً في هذا المدار بإدراك التقارب الاشتقاقي وقيمة الاشتقاق في اختيارات الشاعر

[1] – نفسه، ص: 103.

[2] – نقلاً عن الخصائص لابن جني، نفسه، ص: 103. فابن جني لا ينفي المصادفة والتحكم في وضع اللفظ بإزاء المعنى، لكنه يذهب إلى كثرة الألفاظ التي تدل دلالةً طبيعيةً على مسمياتها، وإلى الحروف التي يميّزها أصحاب اللغة تمييزاً يدل على المعاني المولَّدة، ما يعكس الحكمة في تشكيلها الصوتي. انظر **شكري محمد عياد**، اللغة والإبداع، م. سابق، ص: 117-118.

[3] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 108.

[4] – عدَّ شكري عياد مضيَّ ابن جني في هذا التقريب بين الأصوات والمعاني المولَّدة عنها بالبعيد من حيث التقصي والاستقراء، لكنه خلُصَ إلى نسبيته وعدم قيامه دليلاً يخلُصُ منه ببساطة اللفظ إلى معناه بطريق العقل، وكأنه يؤكد على طبيعة العلاقة الاعتباطية بين المكونين. انظر **شكري محمد عياد**، اللغة والإبداع، م. سابق، ص: 118.

[5] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 112.

الأسلوبية، لأن ضبط الدلالة الاشتقاقية، يمثل إحدى وسائل تأويل المعنى الشعري عند الرجل[1].

نعود من حيث بدأنا بالقول إن أسس التشكيل الصوتي للملفوظ الشعري أو التواصلي بشكلٍ عام، يقيم دلائل جمالية وأسلوبية، استطاع ابن جني التنبيه إليها، لتطوَّر في اتجاهين أساسيين فيما تلاه من بحثٍ بلاغي، أولهما معيار الفصاحة في المفرد واللفظ، وثانيهما العلاقة التي يقيمها الصوت بالمعنى، التي أضحت شغلاً شاغلاً بين الاعتباطيين والطبيعيين في تأويل البناء الأسلوبي وما يكتنفه من وظيفةٍ دلالية مخصوصةٍ به دون غيره.

ب. دور التشكيل النحوي في تأصيل البلاغة

ليس التشكيل الصوتي المبحث الوحيد الذي أثار مشبال في تقصي تراث ابن جني، فليس التشكيل النحوي ببعيدٍ عن توليد إمكاناتٍ تعبيرية جمالية وأسلوبية تولدها الطاقة الإبداعية في السياق الشعري، من هنا تتبدَّى قوة التركيب النحوي في تأصيل مفهوماتٍ لغوية حظيت بعناية البلاغيين لدورها الهام في التصوير اللغوي الجمالي. فأساس التشكيل النحوي عند ابن جني، كما كان من قبلُ مع سيبويه، هو الأداء الدلالي للمعنى الذي أفضى إليه التشكيل، لذلك اعتدَّ ابن جني ومن سار معه بالتحول الدلالي للتراكيب، لا على منحى الخطأ واللحن، إنما على منحى الاتساع وقبول التركيب بتطويع دلالته وتحويلها والبحث عن فائدة تشكُّلها بتلكم الصورة، فالتركيب بنيةٌ تاليةٌ وتابعةٌ لأساسها الدَّلالي المستفاد عنها.

أولى الصور التي حملها ابن جني على توجيه التشكيل النحوي هي **الحمل على المعنى**، الذي وصفه مشبال بأنه "أداة اتخذها ابن جني مبدأ لتقبل الصيغ اللغوية الموسومة بالشذوذ

---

[1] - نفسه، ص: 115.

ومجافاة العرف ووسيلة لإغناء اللغة. إنه أداة تعليلية ووسيلةٌ لتوسيع ظواهر اللغة غير المطردة مع القواعد المتعارف عليها"[1]. إنه باب فريدٌ "ورد به القرآن وفصيح الكلام منثوراً ومنظوماً"[2] لذلك شغلَ النحاة واللغويين على اختلاف مشاربهم، واستندوا إليه في التأويل وتأصيل الدلالة خروجاً من القاعدة المعيارية إلى الفرع، وإقراراً منهم به مبدأ لوجه الاستعمال الشعري أو النثري خارج نسق القاعدة.

ما يثير الانتباه في قراءة مشبال لتعامل ابن جني مع باب الحمل على المعنى هو الثنائية التي تقرّاها الباحث فيه، فهو «أداة تأويلية» بما أن النحاة يردُّون به التراكيب المحمولة على النظام اللغوي بطريق التأويل، وهو أيضاً «مكون تعبيري» وردت به اللغة عن أهلها، لذلك اشترطَت في العمل به "قوة النظر وملاطفة التأول"[3]، "أي إن الوقوف على صور الحمل على المعنى، الواسعة في اللغة العربية يظل في حاجةٍ إلى جهدٍ ذهنيّ يبذله المتلقي"[4]، الذي لابدَّ أن يؤوِّل التركيب ويفسِّره بالرجوع إلى الاختيارات المعجمية الدلالية لعناصر هذا التركيب. إن الحمل بمعنى آخر "ظاهرةٌ تركيبية syntagmatic تجد تفسيرها في المستوى الجدولي paradigmatic"[5]. لذلك اشتُرطت معرفة المخاطب باللغة لتأويل هذه الاختيارات، ولم يُحتَج معها إلى أي معرفةٍ مقامية تقع خارج هذه اللغة[6].

---

1 – نفسه، ص: 119.

2 – نقلاً عن الخصائص لابن جني، نفسه، ص: 120.

3 – نفسه.

4 – نفسه.

5 – **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م. سابق، ص: 319.

6 – الجدير بالذكر أنَّ عدداً من المفاهيم البلاغية التي نشأت مع ابن جني ضمن الحمل على المعنى (كخرق قاعدة المطابقة في العدد والجنس أو تذكير ما وجب تأنيثة أو العكس أو تعدية الحرف بحرفٍ آخر لتقمصه معناه أو العدول في إجراء المصدر أو حتى الاكتفاء من السَّبب بالمسبَّب أو العكس) بقيت مضطربة في كتب الرَّجل، لتخرج تارةً إلى المجاز المرسل وتارةً إلى الاستعارة بالتكنية، وهذا أمر طبيعي لأن السياق كان محكوماً بنظرةٍ نحويةٍ بالدرجة الأولى. **عبد القادر حسين**، أثر النحاة في البحث البلاغي، م.س، ص: 335.

أما ثاني صور التشكيل النحوي التي استشرفها النحويون بوصفها " إحدى القضايا الإعرابية الخالصة"[1]، فهي أسلوب **الحكاية** أو حكاية القول، الذي يعدُّ "ضرباً من التداخل بين الكلام المباشر والكلام المحكي"[2]، لذلك لاحظ النحاة وأولهم سيبويه في نظر باحثنا، قيام هذا الأسلوب على عددٍ من التنويعات التي تشي بتدخل المتكلم في نقل حكاية القول أو احتفاظه بصيغتها الإعرابية على حالها دون تعديل. أضف إلى ذلك عدداً من آي القرآن التي وقف عندها ابن جني ليلحظ تنويعاً جديداً في الأسلوب تروى فيه الحكاية بالمعنى دونَ اللفظ، إن نحن تيقنا من أن خِطاب الأمم السابقة ولابدَّ لم يكن عربياً، "فجميع ما وردَ من القرآن حكايةً من غير أهل اللسان من القرون الخالية إنما مفهوم عن معانيهم وليس بحقيقة ألفاظهم"[3].

حكاية القول إذن، أسلوبٌ منفتحٌ على صور عديدة للتلاعب بالمقول المنقول، بالتغيير والتعديل في صياغة العبارة المباشرة، من هنا أفضى هذا الأسلوب إلى ملاحظات بلاغية وجمالية، وإن كان شكري عياد قد نفى التفات البلاغيين إليه رغم صلته الوثيقة بعملهم[4]، إلا أنَّ ملاحظاتٍ لابن جني ومن قبله سيبويه تشي بمستوىً إبداعي جمالي لا يقل عن عددٍ من القضايا البلاغية المحسوبة على الشجاعة والحكمة، لأن "المتكلم الذي يعمد إلى ترجمة العبارة الأصلية إلى كلامه المحكي، يتوخَّى من هذا الإجراء تشكل معنى دقيق أو صوغ حليةٍ فنية"[5]، وهذا أسُّ

[1] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 129. لم ينف باحثنا تجليَ عددٍ من الآفاق البلاغية لهذا الأسلوب في تحليل ابن جني، وإن كان سياق نشأته ومحاورته نحوياً بالضرورة. انظر المرجع نفسه، ص: 132.

[2] – نفسه، ص: 129.

[3] – نفسه، ص: 130.

[4] – عرض شكري عياد لأسلوب الحكاية عند سيبويه في كتابه "اللغة والإبداع"، مصراً على عدم انشغال النحويين من بعده به بالصورة المطلوبة. انظر **شكري محمد عياد**، اللغة والإبداع، م. سابق، ص: 113-114.

[5]– **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 131.

التعبير اللغوي الذي يتجاوز مستوى الإخبار إلى مستوى الإبداع الجمالي الذي "كان الشعر والقرآن الكريم ميدانين له"[1].

يفضي بنا هذا الثراء في أساليب التشكيل النحوي إلى مكونين أخيرين لاحظ الباحث انخراط ابن جني بهما في نقاشٍ آفاق مقربةٍ جداً من البلاغة، أولهما **وصف حال المتكلم** الذي "ينوب عن المشاهدة، لإنه ضربٌ من الإشارة اللغوية لإفادة حال المتكلم عند حكاية القَول"[2]، لذلك كانت وظيفة هذا التشكيل النحوي أساساً إفادةً دلالية مخصوصة "ترفع اللبس عن الكلام وتدفع التوهم أو الظن الخاطئ عن السَّامع"[3]. أما ثانيهما فهو **الجِوار أو التجاور** وهو تشكيل أعقد من السابق لصلته الوثيقة بقضايا النحو أولا، ولكونه ضرباً من العلاقة المجازية التي يعمد فيها المتكلم إلى خرق التفاوت الزمني أو المكاني بهاجس الاتساع في التعبير وتجاوز القاعدة الثابتة عقلاً وواقعاً[4].

---

[1]- نفسه، ص: 132.

[2]- نفسه.

[3]- قد يقترب وصف حال المتكلم من الجملة الاعتراضية من حيث التركيب النحوي، لكنه ولابدَّ يفوقها وظيفياً، لاسيما وقد قوَّى المعنى ودعم التأثير، من ذلك قول الشاعر:

تقولُ – **وصكَّت** وجهها بيَمينِها – أبعلِيَ هذا بالرَّحى المتَقَاعِسِ

فلو كانت حكاية القول "أبعليَ هذا بالرَّحى المتَقاعس" دون ذكر "وصكَّت وجهها"، لأعلمنا بإنكارها وتعجبها، لكن ذك الصكِّ باليمين، يدل على قوة الإنكار وتعاظم الصورة لها. انظر المرجع نفسه، ص: 133.

[4]- من ذلك قولك: «**أحسنتُ** إليه إذ أطاعنِي»، "فأنت لم تحسِن إليه في أول وقتِ الطاعة، وإنما أحسنتَ إليه في ثاني ذلك ... لكنَّه لما تقارب الزمانان، وتجاور الحالان في الطَّاعة والإحسان ... صار كأنهما وقعا في زمانٍ واحد". انظر المرجع نفسه، ص: 134-135.

4– في التأصيل الجمالي للبلاغة: التجاذب والعُدول

نرى أنفسنا الآن ملزمينَ بتبين نظامين أساسيين استشفهما الباحث في التراث النحوي لابن جني، مدارهما على بلاغة الشعر ومبدؤهما شجاعة اللغة العربية القائمة على الحرية والاختيار. إذ ليس لنا أن نؤكد من جديد علاقة الشجاعة بجنس الشعر، لكننا نرى مع ابن جني، نظماً جديدة يقاسُ إليها تسويغ هذه الظاهرة في هذا الجنس لتتقبَّل بشكل أحسن، وربما كان لتجاذب **المعنى إزاء قواعد النحو** دورٌ في هذا التسويغ، أضف إليه أداةً أخرى تسيغُ التصرف في الأقيسة النحوية والخروج عنها وهي **أجناس العُدول**. من هنا ناقش مشبال هذين المبدأين اللذين تؤول إليهما مسوغات الاختيار الأسلوبي عند الشعراء وحريتهم في إنشاء التراكيب ذات الغرض البلاغي والفائدة المنشودة.

أ. تجاذب المعنى والقواعد النحوية

إنه نقاشٌ شعري بالدرجة الأولى مثاره الشجاعة التي توجِّه المعنى ليقتحم الشاعر "أسوار اللغة بقواعدها المتمكنة إدلالاً بسلطة الشعر وقوته التي لا تذعن للضغوط"[1]، لذلك أقرَّ سيبويه كما سبق وأشرنا «أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»[2]. فهل ننفي التجاذب عن اللغة الطبيعية؟ بالطبع لا، فلهذه اللغة من مقومات الإبداع كما أشرنا "ما يجعلها مادةً غنية يرجع إليها الشاعر نفسه في نظمه"[3]، والخصوصية التي تميز الشعر إنما هي امتدادٌ وتفاعلٌ قائمٌ

[1]– نفسه، ص: 144.

[2]– ذكره في باب «ما يحتمل الشعر» من كتابه. وقد ناقش محمد العمري مفهوم ما يحتمله الشعر ليجده "جزءاً من بناء النحو عند سيبويه، يلامسُ كل ما يتعلَّق بالبناء تركيباً ودلالةً". **محمد العمري**، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، م. سابق، ص: 120.

[3] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 141.

على الاختيار كما قال مشبال، تفرضه مقتضيات الجنس "الذي يتدخل في تحديد العلاقة بين إبداع المتكلم واللغة التي يسترفد منها"[1].

يفترضُ التجاذب صراعاً بين معنى منشود وقاعدةٍ مقيِّدة، لذلك أقرَّ ابن جني مفهوم الشجاعة فيه وجعله **أصلاً جمالياً** في بناء معاني الشعر، فقد رأى أن أهل العربية "كانوا يعتبرونَ المعاني، ويخلدونَ إليها، فإذا حصَّلوها وحصَّنوها سامحوا أنفسهم في العبارات عنها"[2]. إن الشاعر قلَّما يحفل بالقاعدة النحوية إن هوَ توخَّى معنىً مؤثِّراً وأراد تحصيله، ذلك أن الشعر "بنيةٌ لغويةٌ خاصة يجورُ فيها المكون الإيقاعي على النحو كما يصبحُ إفسادُ الإعرابِ من أجل المعنى مطلباً سائغاً"[3]. وعليه نرى في الوزن والمعنى مبررين لخروج الشاعر عن إقامةِ الإعراب وفقَ قواعده، مع التنبيه إلى أن ابن جني كان يولي المعنى الأهمية في تفسير ظواهر الخرق، "ولم يكن يتوسَّل بالوزن إلا عندما يستنفد أداة المعنى، كل ذلك إيماناً بشجاعة الشعر وقوة الشاعر"[4].

أشرنا سابقاً إلى انضواء ابن جني تحت لواء اللغويين الذين يتحرَّجون اللحن والتخطيء، أي الخلوص إلى تلحين العبارة ووسمها بالخطأ، لذلك يتحيَّن للشاهد ما وسِعهُ التأويل لإثبات صحة شذوذه، وهو في هذا سائر مسار سيبويه، فقد قال صاحب الكتاب: «وليس شيء مما يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً»، من هنا أقرَّ ابن جني أن تجاذب الإعراب والمعنى يقتضي "الإمساك بعروة المعنى والاحتيال لتصحيح الإعراب، فالمعنى جوهر اللغة المتصرِّف فيها والمتلعِّبُ بألفاظها"[5]. يغدو الشعر إذن ميداناً فسيحاً لتوليد صورٍ تركيبية لا حصر لها وفق المعاني

[1] – نفسه، ص: 142.
[2] – نفسه، ص: 153.
[3] – نفسه، ص: 155.
[4] – نفسه، ص: 154.
[5] – لفهمٍ أفضل لهذا التوتر، رجعنا إلى تعليق سيبويه على بيتٍ لامرئ القيس، قال فيه:

المتوخاة و"النحو بأحكامه أعجز عن أن يستوعب أسرار اللغة الشعرية ووجوهها التي يدقُّ فيها النظر"[1]، لذلك يحسم الصراع بين المجالين دوماً لصالح المعنى الشعري الذي يطرقه الشاعر ومعه الغرض والفائدة المرجوَّة من تحقيقه، وليس النَّحو إلا استثماراً يغذِّي هذه الغَاية.

ب. العُدول عن أصل اللغة والقواعد

نعودُ بالعدول عن الأصل اللغوي أو القياس النحوي إلى مفهومٍ مركزي هو الشجاعة، الذي استخدمه ابن جني مرتبطاً بأجناس محددة هي "الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف"[2]، فهي مفاهيم تخالف القياس وتعدل عن الأصل، لذلك كان بابها التصرف في إخراج الأصل أو «الحال المعتاد» عن بابه إلى الفرع، لغرضٍ بلاغي ووجودِ معنى يرنو إليه المتكلم الشاعر في لغته الشعرية.

لا يشذُّ العدولُ بهذا الطرح عن "دلالة التجاذب بين القاعدة والاستعمال التي تمثل الفكرة المحورية في أي تفكيرٍ أسلوبي"[3]، لذلك أقرَّ مشبال بوجوبَ الإلمام بمدول هذا «الأصل» المعدولِ عنه، لأنه المصدر المطَّرد والصيغة المعتادة في العرف والاستعمال التي تؤول إليها الاختيارات التعبيرية البادية في لغة الشعر، فليس هناك أسلوب كما حدَّد ذلك ستيفن أولمان

فلو أنَّ ما أسعَى لأدنى معِيشةٍ كَفانِي ولَمْ أطلُب **قليلٌ** من المالِ

يقول سيبويه: «فإنما رُفِعَ لأنه لم يجعل القليل مطلوباً، وإنما كان المطلوب عنده الملك وجعل القليل كافياً، لو لم يُرد ذلك ونصبَ لفسدَ المعنى»، فالرَّفع هنا غير مبرر نحوياً لكن إصابة المعنى فسَّرت الرفع وقيَّدته، ولو نصبَ لفسد المعنى. **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م. س، ص: 184.

[1] – في هذا اعتراض مضمَّن على من يتشدَّد في توخِي معاني النحو، فينعتُ التَّركيب بفسادِ التأليف وخلل النَّظم، إذ لابدَّ أن الشاعر إنما عدَل عن الأصل لغايةٍ توخاها في اللغة. انظر لمزيدٍ من التفصيل: **لطفي عبد البديع**، التركيب اللغوي للأدب – بحثٌ في فلسفة اللغة والإستيطيقا، عن دار المريخ للنشر، د. ط، الرياض/1989. ص: 17-21.

[2] – نقلاً عن الخصائص لابن جني، **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 160.

[3] – نفسه، ص: 163.

"إلا إذا توافرت للمتكلم إمكانية الاختيار بين عدةِ صيغٍ تعبيرية"[1]. وهو ما يُظهِر الارتباط الوثيق الذي أراد الباحث أن يجلّيه بين الأسلوب بمفهومه الحديث والإجراء الذي فصَّله ابن جني، وإن كان قد فتحَ لغة الشعر في نقاشه على السياق بمفهومه الواسع، كي لا يختزل النص الشعري في علاماته الشكلية اللافتة للنظر بسبب الانزياحات[2]، إيماناً منه بضرورة الانفتاح على بلاغةٍ رحبة تنفذ إلى جوهر النص الشعري وتستحضر بالضرورة ثنائية النص والنوع[3].

لقد لاحظ محمد مشبال أن العدول في تراث ابن جني اللغوي والنحوي بقيَ أسير حدود الجملة، ولم يعانق حدودَ النص، لكنه رغم ذلك أسس لشبكةٍ مفاهيمية غنية، فـ«الخلع» و«التجريد» و«الانتزاع» وغيرها أدوات "استخدمت في وصفِ مجموعةٍ من الظواهر المعدولة عن أصلها"[4]، وإن كانت طبيعتُها التجزيئية قاصرةً عن إدراك "النظرة الكلية والأصولية"[5]، فإنها ولابدَّ كشفت عن تفكير بلاغي ثريٍّ، علينا أن نضبطَ أصوله الجمالية كما سبق وشرحنا، لنتعرَّف المبادئ الأسلوبية للمفاهيم التي نشأت عن احتكاكه باللغة الشعرية ذات مستويات الصيغة والتركيب والدَّلالة، ففي كل مستوىً منها تتجسدُ طاقة جنسٍ مخصوصٍ من أجناس الشجاعة.

أولاً. العُدول بالصيغ

أول مستوىً رأى فيه ابن جني اشتغالاً مخصوصاً للعدول عن الوضع المطَّرد للاستعمال هو **العدول بالصيغ**، الذي ينشئ أساليب بلاغية لا تفترُ عن أداء وظائف جمالية في لغة الشعر،

[1] – نفسه، ص: 162.
[2] – نفسه، ص: 166.
[3] – نفسه.
[4] – نفسه، ص: 164. وفي استخدام مفاهيم الخلع والتجريد والانتزاع انظر **عبد القادر حسين**، أثر النحاة في البحث البلاغي، م. سابق، ص: 318-319.
[5] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 167.

وأهم الأساليب في هذا النمط كما لاحظ الباحث أسلوبا الالتفات والمبالغة. أما في أولهما فقد لاحظ مشبال أن ابن جني يبلور **بالالتفات** مفهوماً إجرائيا "يسعف في تحليل الشعر"[1]، لذلك لاحظ أنه:

- يدقِّق بإخراج الالتفات عن دائرة أسلوبي الاستدراك والرجوع اللذين يخصان المعنى، بينما يختص الالتفات بالأسلوب.
- يخصُّ الالتفات بالتحول في الصيغ أي الضمائر والأفعال والعَدد.
- يُخضعُ أسلوب الالتفات لاختيارات المتكلم الذي ينتقل من صيغةٍ لأخرى طوعاً لا قسراً "مخالفاً مقتضى ظاهر الكلام"[2]، وإن فرضت مقتضيات النسق اللغوي هذا الانتقال لم يعدَّ هذا التفاتاً.
- يقوِّم قيمة الالتفات في "المعاني التي تتلعَّب بالألفاظ"[3]، وكأنه يؤكِّد من جديد صدور هذا الأسلوب عن تجاذبٍ خصب بين النسق الإعرابي والدلالة الموسَّعة.
- يربطُ مفهوم الالتفات بمعيارين أساسيين هما المتلقي والسياق[4]، بما يقيم التنوع، "فكلَّما اختلفَت الجُمل كان الكلام أَفانين وضُروباً، فكان أبلغَ منه إذا ألزِمَ شرجاً واحداً"[5].

---

[1] – نفسه، ص: 176. وقد اعتبرَ محمد مشبال في موضعٍ آخر من نقاشه، أنَّ مقولة الالتفات مقولةٌ أسلوبية رصدتها البلاغة العربية في الأصل الشعري بخاصة. عُد إلى **محمد مشبال**، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، م. س، ص: 61.

[2] – نفسه، ص: 176-177.

[3] – نفسه، ص: 178.

[4] – في تفصيل هذا عد إلى **محمد مشبال**، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، م. س، ص: 66-68.

[5] – نقلاً عن كتابه المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات، **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 181.

ما يدفعنا إلى الإقرار بأنَّ الالتفات "ظاهرة ذات تكوينٍ أسلوبي"[1] تنشأ عن اختيار المتكلم في التصرفات اللغوية غير العارية من فائدة أو معاني مضمنة، لأنه انتقالٌ أسُّه "المبالغة القائمة على ضربٍ من التكثير"[2].

أما في ثانيهما وهي **المبالغة**، فقد أصَّلها ابن جني أساساً لعدة مباحث بلاغية كالالتفات والتشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، ما جعل الباحث يعدُّها صورةً من صور جمالية العربية وشجاعتها، وإن كان ابن جني لم يثبتها في فنون هذا الباب، لكن تناوله التأصيلي لها "ينبئ عن ارتباطها الوثيق به"[3].

ثانياً. العدول بالتَّراكيب

ليست التراكيب المعدولة في هذا الباب إلا تراكيب الشعر، فابن جني إذ يلاحظ شجاعة العربية في أجناس الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف فلأنها ألصق بالشعر، حيث ينوء الشاعر "بأغراض وانفعالات يتطلَّب توصيلها تراكيب قد لا تجاري التراكيب المألوفة في التعبير العادي"[4]. من هنا استقصى محمد مشبال ما رآه مبدأ عند ابن جني في عدول التراكيب فكانت آليةُ الحذف والتقديم والتأخير مثاراً للنقاش عنده[5].

---

[1] – نفسه، ص: 178.

[2] – وفي هذا ارتباط المبالغة بالالتفات. انظر **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 181 وَ183 وَ179. وانظر **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م. س، ص: 330-331.

[3] – نفسه، ص: 182.

[4] – نفسه، ص: 190.

[5] – سار محمد مشبال في استعراضه عدول **التراكيب** مسار ابن جني في تبيّن خصوصية اللغة الشعرية، التي تَظهرُ مظاهرها في لجوء الشعراء إلى حذف جزءٍ أو أجزاءٍ من الجملة، أو الفصل بين الأجزاء المتضامَّة، أو زيادة عنصرٍ، أو استغلال حرية الرتبة بتقديم أجزاءٍ وتأخير أخرى، انظر المرجع نفسه، ص: 190.

يرى ابن جني في **الحذفِ** «اتساعاً»، "فهو لونٌ من التركيب الفرعي العدولي المشتقِّ أو المحوَّل عن تركيبٍ أصلي (..) لا يستخدمُ إلا لأغراضٍ بلاغيةٍ وجمالية"[1]، لذلك رأى فيه عبد الجليل هنوش لاتساعه تحكُّمَ زاويتين، الأولى تهمُّ المتكلم الشاعر الذي يوسِّع الإمكانات التعبيرية للغة بحسب قصده وإرادته لتستوعبَ بعض الاستعمالات التي تبدو غير مقبولةٍ تركيبياً ودلالياً، والثانية تهمُّ المتلقي الذي يعتمد عند تأويل أساليب الاتساع واستخراج بنيها الدلالية على معطيات تداولية–بلاغية تجعل ما يبدو غير مقبول مقبولاً في النهاية[2].

إن جميع أنواع الحذف التي أدرجها ابن جني في باب شجاعة العربية (كحذف الفعل وإضمار الفاعل وحذف المفعول به، وحذف المضاف بعد المضاف، وحذف المضاف إليه والمبتدأ والخبر..) تفيد اتساع الإمكانات النحوية لتوليد سماتٍ أسلوبية تغني نسق اللغة، على أن الحذف لا يغدو «سمةً» بهذا المعنى إلا إذا المحذوف مكوناً من مكونات البنية اللغوية وجزءاً من دلالتها، أي أن يكونَ المحذوف مطلوباً بمقتضى الظاهر، فيأتي الحذف مخالفاً لهذا الوجه. مفاد هذا الكلام تقعيد الشرط الجمالي للحذف وتقييده بمخالفة قاعدة الاستعمال المعياري بحذف المحذوف الواجب ذكره بمقتضى الظاهر، وإلا ما اعتبرت الظاهرةُ حذفاً من الأساس[3].

أما **التقديم والتأخير** فقد عقد لهما ابن جني فصلاً خاصاً من الخصائص، مع تقييد حرية نظام الكلمات في التركيب بقرينة الرتبة التي تنقسم إلى نوعين: الأولى «رتبٌ غير محفوظة»

---

[1] – **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 191.

[2] – **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م. س، ص: 299.

[3] – أورد محمد العمري نقاش عبد القاهر لقوله تعالى: "واسأل القرية"، يوسف الآية 82، يقول صاحب الأسرار: «(والآية) مجازٌ لأن الحكم الذي يجب للقرية في الأصل، وعلى الحقيقة هو الجر، والنصبُ فيها مجازاً»، ويضيف «ولا ينبغي أن يُقال إن وجه المجاز في هذا الحذف، فإن الحذف إذا تجرَّد عن تغيير حكم من أحكام ما بقيَ بعد الحذفِ لم يسمَّ مجازاً». **محمد العمري**، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، م. س، ص: 129-130.

تقبل التحوُّل لقدرتها على "أن تحمل أكثر من مجرد المعنى الإخباري المجرَّد"[1]، أما الثانية «فرتبٌ محفوظة» "لا تقبل التحوُّل، ما يشي بحريةٍ نسبية للمتكلم في التعاطي مع مواقع الكلمات لأنَّ أي تغيير فيها قد يترتب عنه الإخلال بالتركيب.

يستقري ابن جني الفوائد البلاغية والأسرار الكامنة وراء التقديم والتأخير، لأن نقل المعنى من "إطاره الإخباري إلى إطارٍ جديد"[2] لابدَّ أن يؤدي جزءاً من معنى القصيدة وجماليتها، لكنَّ اللافت للنظر بقاء هذه التفسيرات في دائرة ما طرحه سيبويه، إذ لم يتجاوز ابن جني استدلالاته[3]، وهذا ما تؤكده تأويلاته لعديدٍ من القراءات[4]، لاسيما منها القراءة التي استقرى بها تقديم النكرة والابتداء بها في مثال «شرٌّ أهرَّ ذا نابٍ»[5]، فالمثال ضعيفٌ من حيث "التركيب في الإعراب، (إلاَّ) أنه قويٌّ في طاقته الإبلاغية"[6].

إن العدول بالتراكيب إذن -سواءٌ بالحذف او بالتقديم والتأخير- سمةٌ من سمات شجاعة اللغة العربية وخصيصةٌ لصيقةٌ بها، وإن كان الشعر مضماراً لها فلأن غاية الشعراء

[1] - **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 199.

[2] - نفسه.

[3] - نجحت تأويلات سيبويه لعديدٍ من وجوه التقديم والتأخير القرآنية أو الشعرية، لأنه قصد إلى وصف اللغة العربية وتفسيرها في مختلف مستوياتها اللغوية معتمداً في ذلك على منهجٍ وظيفي يعطي الأولوية للاستعمالات الفعلية للغة، فكان لابدَّ أن يكشف أسراراً تتعلق بالاستعمال الفعلي لظواهر لغوية منها التقديم والتأخير. أما من تلاه من اللغويين كأبي عبيدة والأخفش والفرَّاء، فقد عُنوا ببيان معاني النص القرآني والشعري، ما جعلهم يقدمون وسائل لفهم النص وتقريب معانيه، فنبهوا لمواضع التقديم والتأخير دون عنايةٍ بالغوص في دلالاته البلاغية. انظر **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م.س، ص: 192-200.

[4] - لم يكتب لابن جني التنقيب عن دلالات التقديم والتأخير إلا في كتابه «المحتسب» وما تلاه، حيث نراه "يركز تركيزاً شديداً على التقديم وبخاصةٍ تقديمَ المفعول، ليبيِّنَ أهميته البلاغية، وقوله هو القول الفصل الذي لم يترك فيه للاحقين شيئاً". **عبد القادر حسين**، أثر النحاة في البحث البلاغي، م. س، ص: 315.

[5] - يقول ابن جني: "جاز الابتداء فيه بالنكرةِ من حيثُ كانَ الكلامُ فيه عائدٌ لمعنى النفي، أي «ما أهرَّ ذا نابٍ إلا شرٌّ»، وإنما كان المعنى هذا لأن الخبريَّة عليه أقوى، لأن قولنا: «أهرَّ ذا نابٍ شرٌّ» هو طرفٌ من الإخبار ليس بمؤكَّدٍ، فكان النفي أوكد وأثبت". نقلاً عن الخصائص، **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 206.

[6] - نفسه، ص: 206.

الوصول بتراكيب الأبيات المنظومة إلى طاقتها الجمالية والأسلوبية التي تفي بمكنون المعاني المتوخاة، حتى وإن اقتضت الفائدة المرجوَّة الإخلال بنسق الاستعمال وأصل التركيب الظاهر في العرف والقاعدة، فهل يقف العدول عند هذا الحد؟

ثالثاً. العُـدول بالدَّلالــة

لا يبدو العدول قاصراً عن الوصول للدلالة، بخاصةٍ دلالات الحروف والأسماء، التي «تخلعُ» وَ «تجرَّد» عن دلالاتها الأصلية، ما يجعلها تضطلع بوظائف بلاغية وجمالية زائدة عن وظيفتها التواصلية المباشرة، لذلك استنتج الباحث أن في هذا العدول مسؤولية مباشرة "عن ظواهر المجاز التي تسود اللغة"[1]. فالقول بتجريدِ **الحرفِ** عن دلالته الأصلية في مقاماتٍ معينة أمرٌ منوطٌ بعباراتٍ يتحكَّم السياق (المقام)[2] في توليدِ دلالتها، حيث لا يفيد ظاهرها الشكلي المعنى المراد توصيله، لذلك كان السياق عاملاً لتكشف المعنى الخفي الذي تكنُّه العبارة. فأداة الاستفهام قد تستخدمُ للسؤال، لكن "المفهوم منها الإثبات أو التوبيخ أو التهكم، وقد تكون خبراً والفائدة منها الهزء والدعاء"[3]. من هنا يتولى المقام تعطيل الدلالة المباشرة للملفوظ (الحرف) ليتيح فرصة توليد دلالةٍ متضمنةٍ هي الدلالة الاستلزامية كما ستبلورها بلاغة اللاحقين. وقد يعدلُ **بالأسماء** أيضاً وبخاصة الأعلام لتتحول مجازياً للدلالة على المعاني المقتضاة بموجبِها (دونَ الأشخاص الذين كانت تدلُّ عليهم)، وبذلك يتحرَّك اسم العلم عن جموده، ليغدوَ اسماً مشتقاً له معنىً لصيق بسياق استعماله الجديد. فالناقد الشعري بهذا مطالبٌ بالنظر إلى أسماء الأعلام

[1] – نفسه، ص: 207.

[2] – السياق هنا هو سياق «الملفوظ»، أي ما يصطلح عليه الآن في الدراسات الحديثة «الأفعال اللغوية غير المباشرة»، حيث تتعارض دلالات بعض الجمل مع السياق (أي المقام) الذي تستخدمُ فيه، فيفضِي ذلك إلى توليد دلالات غير مباشرة. انظر المرجع نفسه، ص: 209، وانظر في السياق واختلافه عن التأويل المرجع نفسه، ص: 253.

[3] – نفسه، ص: 211.

نظرةً سياقيةً تجعل من هذه «المعارف» سواءٌ بطريقِ الاشتقاق أو بالعلاقة العُرفية أو التاريخية ... ملفوظاً "دالاً على معنى أي عنصراً من عناصر النص الشعري مهما يدقُّ"[1].

5- السياق وأصول التأويل البلاغي

نصل الآن بعد نقاشنا الظواهر الجمالية والبلاغية في تفكير ابن جني البلاغي، إلى المعايير التي وجَّهت طرق تأويله للغة وفهمه لنسق تركيبها ودلالتها، لأنها تشكل أصول تأويله البلاغي، الذي يعتمدُ السياقَ عمدةً في تبين السمات الأسلوبية التي تؤول إما للشعر أو للقراءات القرآنية. فكيف يخدمُ السياق نسق التأويل؟ وما هي أنماط التأويل التي قامت أصولاً في تصوره البلاغي؟

أ. بين السياقِ والتأويل

لم يفت محمد مشبال وهو يسائل تراث ابن جني التأويلي لصور التعبير البلاغي، أن يخلِّص مصطلح التأويل عند الرجل من السياق، لذلك أقرَّ بغياب تعريفٍ له مع إمكانية "استصفاء بعض خصائصه بقدرٍ من الجهد في تأمل النصوص التي احتوت تأويلات ابن جني"[2]، فكانت النتيجة تجلِّي السياق لديه في مقومات هي الآتية[3]:

---

[1] - نفسه، ص: 219. إنَّ أجناس العدول بمستوياتها الثلاث، أضف إليها التجاذب القسري الذي يلزمُ الإعراب بتبعيةِ إقامةِ المعنى، لا تنفكُّ جميعاً تكشف شيئاً فشيئاً عن مواطن الشجاعة في اللغة العربية في تصور ابن جني، لكنَّ أهمها على الإطلاق مفهوم «التطوع» الذي بوَّأه تراث الرجل ردفَ الشجاعة في كليتها، وبناء على هذا يغدو الشعر في تصور ابن جني حقلاً للاختيارات التي تعبر عن مفهومات «القوة» و«الشرف» و«العلوّ» و«التعالي» و«الإدلال» و«التغطرف» و«الطبع» وغيرها من الألفاظ التي نعَت بها ابن جني الشعر والشاعر. ومن هذا الترادف أمكن لابن جنّي تفسير وتأويل نسق «الضرورة الشعرية» التي لا تؤول إلى الاضطرار والقيد، إنما إلى التوسُّع والسعة في الاختيار الدالين على التطوُّع والفائدة. بهذا تتبدَّى لك شبكةٌ مفاهيميةٌ متداخلة أسُّها الحكمة ومبدؤها الشجاعة وأجناسها مختلفة اختلاف الاختيارات التي يتطوَّع لها إبداع الشاعر. انظر في تفصيل هذا الطرح **محمد العمري**، البلاغة أصولها وامتداداتها، م. سابق، ص: 119-136. وانظر **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 222-241.

[2] - **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م.س، ص: 246.

[3] - نفسه، ص: 253.

- قد يتمثَّل السياق عند ابن جني في "قصدِ" المتكلم وهو يسخِّر المادة اللغوية المتاحةَ له.
- وقد يتحدَّد في "الغرض" الذي يروم المتكلم تبليغَه.
- وقد يتمثَّل أيضاً في "المقام" الذي يتمُّ فيه معنى الكلام.

بهذه المقوِّمات سيتبوَّأ السياق "دوراً حاسماً في تحديد معنى الكلام"[1]، لأن القصد من استعمال اللغة موجهٌ أساسي لفهم المقصود، إما على وجه وضعه الأصلي "فيكون قد توخَّى الحقيقة، وإما "بوضعه الاستعمالي الخاص على جهة المجاز"[2]. وبالسياقِ يفرضُ التأويل الذي وجد له مشبال مسوغاتٍ حكمت لجوء ابن جني إليه واستخدامه أداةً لفهم النصوص وكشف طاقتها الجمالية والبلاغية، ذلك أنَّ[3]:

- أصل التأويل في اللغة يحيلُ على الإرجاع إلى الأصل للكشف عن الدَّلالة.
- التأويل نشاطٌ ذهني يضطلعُ بهِ المتلقِّي لفهمِ الظَّواهر.
- التأويل حركةٌ تجتازُ المعاني السَّطحية إلى ما هو دقيق خفي مستور.
- التأويل نشاطٌ عبَّر به ابن جني عن الظواهر اللغوية والبلاغية الكامنة في الشعر لكشف طاقتها الإبداعية.
- التأويل موجَّهٌ بالسياق أولاً لتأويل الظواهِر.

1 – نفسه، ص: 248.
2 – نفسه.
3 – نفسه، ص: 255-256.

لقد أمكن لابن جني بهذا القدر من الضبط، استثمارُ التأويل ووضعُ البلاغة العربية في طريقهِ، حيث رأى في "الاختيارات اللغوية وجوهاً أسلوبيةً ينبغي التنقيرُ عليها، وأغراضاً خفيةً مستورةً ينبغي إزالة الحُجبِ عنها. فهو لم يكتفِ بوصفِ ظواهِر الاختيار الأسلوبي، بل سَعَى إلى ربطِها بالأغراضِ الداعيةِ إليهَا مقدِّماً ضرباً من التأويل القائم على استثمار دور السياق في تلوين أشكال الاختيار اللغوي"[1]، فتحددت له بذلك سياقات ثلاثٌ:

ب. تشغيلُ السياق البلاغـــي

لا يقف الاتساعُ اللغوي مبرراً وحيداً لتفسير عددٍ لا متناهٍ من تعابير الشعراء أو تفاصيل آي القرآن الكريم، ما دامت "نموذجاً أدبياً رفيعاً (ومقدَّساً إن نحن ارتأينا القرآن الكريم) لا تخلو الأساليب فيه من فائدة"[2]. فالضرورةُ تقتضي استجلاء "الغرض الذي يريد المتكلِّم تبليغه"[3]، من هنا اقتضى الأمر تشغيل السياق البلاغي بتأويل الأساليب البلاغية باعتماد معناها السياقي ما دامت كل صياغةٍ تنبئ بغرضٍ يتحكَّم في إيرادها. إن المعنى "ملتحمٌ بكيفيات التعبير اللغوي أو النَّظم، وكل تغيير في بنيةِ النظم ناجمٌ عن تغيير في المعنى المرادِ توصيلهُ"[4].

إن السياق البلاغي أداةٌ للكشف عن جمالية الأساليب البلاغية وما تحمله من طاقةٍ إبداعية، وليست للسمات قيمةٌ بلاغية خارجَ منطق السياق المتحكِّم ليس فقط في تبيُّن قدرتها على تكثيف المعاني المنوطة بها وتبليغها، إنما أيضاً في تأويلها التأويل الصحيح من جهةِ الجمالية

[1] – نفسه، ص: 259.
[2] – نفسه، ص: 260.
[3] – نفسه، ص: 261.
[4] – نفسه.

وقوة التأثير. ولعلَّ هذا ما جعل مشبال يختصر في عوارض دقيقة خصائص تأويل ابن جني البلاغي للأساليب[1]:

- فهو وظيفي لأن الأساليب تكتنزُ وظيفةً تواصليةً، لذلك وجبَ تجاوز النظرة الشكلية لها.
- وهو سياقي لأنها تحتملُ معانٍ ترجعُ إلى السياق بمدلولِهِ الشامل للعلاقات اللغوية والتداولية.
- وهو جماليٌّ لأن السمة البلاغية متمثِّلةٌ في تعبيرها عن غرضٍ أو توصيلها لموقفٍ.
- وهو منهجيٌّ لأن السياق بجانبيه الموضوعي والذاتي في التفاعل مع التعابير المعدولة، أساس منهجي للنظر في السمات الأسلوبية التي عالجها ابن جني في باب «فنون البلاغة».

ج. استغلال السياق الشعري

لا نريد لهذه الفقرة أن تكرِّر مركزية الشعر في التأصيل البلاغي لإرث ابن جني، لذلك آثرنا أن نوجز النقاط الرئيسة في استغلال الرجل للسياق الشعري في تأوُّله للأساليب الشعرية وسماتها البلاغية، فكل تأويلٍ منه يصدر عن وعيٍ دقيق بـ«صناعة الشعر» و«معاني الشعر» و«مذهب الشعراء»، وهي جماعُ نظرته للسياق الشعري. نعني بهذا، أن تأويل الأساليب والاختيارات لم يكن ليتمَّ بمعزلٍ عن حدود الجنس بخصوصياته وأسلوبه واختيارات الشعراء فيه للنوعِ والغرض. ولا نحتاج أن ننبِّه من جديدٍ إلى طبيعة النظرة التي صدر عنها ابن جني، إذ لا

[1] - نفسه، ص: 264.

تمتُّ "لمقولة الأجناس الأدبية"[1] (كما هي اليوم) بصلة، إنما مناطُ الأمر على ربطِ النظر في اللغة بالسياق الفني الضَّام لها والحافِّ بها[2].

ينفتحُ السياق الشعري في تأويلات ابن جني على مجالٍ مفتوحٍ يصل حدود «الجنس الأدبي» في خصوصية صناعته، فالسمة والأسلوب ليسا بمنعزلين عن معيار الجنس/النوع الشعري الذي ينتميانِ إليه مادامت معايير الجنس تملي اختياراتها الثابتة والمتحولة على الشعراء ليسلكوا مسالكها. أضف إلى ذلك «الغرض الشعري» الذي يعتمدُ بهذا الطرح المنفتح "معياراً لقراءة النص"[3]، فتُحدَّد به ارتباطات النص "بالمكونات المعيارية الثابتة"[4] للغرض الذي صَدر عنه، وتُفَوَّق مهمتُها بتفسير "السمات الجمالية الجديدة"[5] (المتحوِّلة) التي يتطوَّر بها الغرض الشعري نفسه. فالغرض يسري في القصيد في اتجاهاتٍ عدة، ليحدد السمات الأسلوبية التي يختارها الشاعر، ويصبحَ نهايةً سمةً تصويريةً لا تنتسبُ الصورة الشعرية لتؤوَّل في ضوئه فقط، إنما يغدو الغرض «سمةً أسلوبيةً» لها أصلها (كالنسيب والمديح والهجاء والغزل وغيره) تستخدم بطاقتها في سياقاتٍ فنية لا تتماشى بالضرورة مع هذا الأصل، ففي المفارقة والاقتران زيادةٌ في الإغراق والتلطُّف والإلغاز وتجميل المعنى لدى السامع وتقويته.

---

[1] – نفسه، ص: 278.

[2] – في هذا قرأ ابن جني الشعر بالشعر فناظر بين الأبيات والشعراء في سياقٍ متشابكٍ من الصور المتراكمة التي تجد فيها القصيدة تأويلاً في الذاكرة، وانفتحَ بشكلٍ فريد غير مَسبوق على قياس مبادئ اللغة على الشعر، ونحتِ قضايا النحوِ المجرَّدة عن الشعر، ليصيرَ هذا الأخير نظيراً دلالياً وأسلوبياً للمبدأ اللغوي في النظر النحوي. انظر **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. س، ص: 289 وَ294 وَ299.

[3] – نفسه، ص: 279.

[4] – نفسه.

[5] – نفسه.

د. استحضار سياق التلقِّي

لم يغب المتلقِّي عن نسق تأويلات ابن جني، لذلك ظهر في مناحٍ عدة (كالسياق، التأويل، القصد، الغرض، إشراك المتلقِّي..)، ما يعني أن مقولة التلقِّي مكونٌ أساس في تقرِّي ما يميِّز الشعر من إمكاناتٍ تعبيرية وطاقةٍ فنية، وهو ما يعكس الدَّور الحاسم الذي يشغله المتلقي في استفزاز «حسنِ صناعة الشعر والعناية به» والتأثر بطاقة «إيهامه واحتماليته» المفتوحة على أبواب التأويل اللانهائية.

إن مبدأ التحسين "وسيلة الشاعر نحو صياغةٍ جمالية مؤثِّرةٍ بإيقاعها في تمثل الموقف، وليست حليةً زائدة تمنح التعبير رونقاً وجاذبية"[1]، فالشاعر إذ يحسُنُ بمعانيه ويحصِّنها ويشرِّفها مبيناً عنها، إنما يعوِّل على طاقة متلقِّيه في نقلها من موضعها المرجعي المرجوح، إلى موضعها التخييلي الجمالي ذي الطاقة التأثيرية. فالقارئ مدعوٌّ إلى التفاعل الإيجابي الملموس لتمثل سقف الأساليب البلاغية الموظفة والإبانة عن طاقة تصويرها بالتأويل والتمثل. لذلك أكَّد الباحث من جديد على ثقافة التلقِّي عند ابن جنِّي، "فكلما كانت المعاني خفيَّةً، كانت أحوجَ إلى متلقٍّ له ذوقٌ وقريحة ويمتلكُ مقوِّماتِ الغوصِ على الدرر في قعر البحر، إذا شئنا استعارة هذه المجازات من وصف عبد القاهر للقراءة «الشاقة» التي لا يقوى عليها إلا أهل المعرفة"[2].

وقلِ الأمر نفسه عن مبدأ الإيهام والاحتمال، الذي يزجُّ بالمتلقي في خضمِّ تكوين الصنعة الأسلوبية التي يتميَّز بها جنس الشعر، "لأن التلعُّب بتوقعات المتلقين وخلق تعدد

[1] – نفسه، ص: 304.

[2] – نفسه، ص: 308.

احتمالات البنية اللغوية في التركيب والمعنى، مزية التعبير في هذا الجنس"[1]، الذي تقوى فيه سجيَّة الاحتمال كلَّما[2]:

- قوِيَت قريحة القراءة، وعلمَ المتلقي صنوفَ الصور راكمَ تنويعاتها.
- خفيَ وغمُضَ التركيب، فأحيل إلى تعدُّدٍ دلالي مفتوح.
- غاصَ المتلقي في جمالية التركيب وتأثر ببلاغته، فهو مناطُ بلاغة الشعر وقوَّته.
- خرجَ التركيب اللفظي في ذهن متلقِّيه إلى عدة تأويلات قد تؤول إلى معنى اللفظ أو هيئته[3]، ما يخلق تعدُّداً في القراءة.

بقيَ أن نشير نهايةً إلى أن استحضار المتلقي بالمبدأين أعلاه رهين لدى ابن جني بجنس الشعر وكنهِ ماهيته، لأنه "نمطٌ من التعبير اللغوي الذي يضطلع فيه التنظيم اللفظي بالوظيفة المهيمنة، ولأجل ذلك لم تكن الخصائص المحددة لطبيعة التلقِّي الجمالي (الإيهام والاحتمال والتحسين) سوى ضوابط للتلقي الشعري التي لا تتسع لغير الجنس الشعري"[4]. فالباحث كما ابن جني واعيانِ تماماً بحدود التلقي المنضبط الذي يتفاعل فيه المتلقِّي مع حدود القصيدة والبيت الشعري. وهو تحديد نراه يعود مع ابن جني إلى طبيعة تصوره اللغوي للعربية بما

[1] – نفسه، ص: 309.
[2] – نفسه، ص: 317-318.
[3] – خاض محمد مشبال عدةَ صورٍ لاحتمالات البنية اللفظية في الشعر، ومعنى اللفظ في ذاته. انظر **محمد مشبال**، البلاغة والأصول، م. سابق، ص: 319-320.
[4] – نفسه، ص: 323-324.

تحمله من "خصائص الحكمة ومظاهر الإبداع"[1] فصاغ محدداتٍ من جنس الإبداع المنظور، بينما نراه مع محمد مشبال يؤول إلى خلفيةِ منظوره الحديث عن المتلقي الذي اتسعَ ليتفاعلَ مع سماتٍ أوسع ضمن النظرة الأسلوبية التي تشمله، والبلاغة الرحبة التي تحفُّه.

خاتمة

نصل إلى محطةٍ أساسيةٍ مع ما استخلصته استنتاجات محمد مشبال حول تراث ابن جني النحوي، والذي روفِقَ بإشكال هام تمثَّل في «إثبات أن البلاغة العربية في أصولها ومباحثها كانت تستلهم جنس الشعر». قد لا يسعنا ترديد خلاصات الباحث نفسه في هذا الباب، لكننا خلُصنا من تقرّيه إلى نتائج نرى أهمية بسطها:

- دراسة محمد مشبال لأسس التفكير البلاغي العربي في تراث ابن جني، ردٌّ ضمني على دعوى جهل اللغويين بالبلاغة والفصاحة[2]، ففي المحاور الخمس السابقة ما يعكس انتقالاً من الإعراب والنحو ومعاني الكلمات واشتقاقها، إلى العناية باستعمال اللغة وطرق التعبير بها وبيان مواضع شجاعة المتكلم فيها وحكمتها، ما يؤهِّل ضمناً ولوج عوالم البلاغة والنقد من أوسع الأبواب.
- إن نحن شئنا استعارة مصطلحي المشروع والمنجز متمثلين إياه في دراسة محمد مشبال نفسه، لوجدنا أن الأسئلة التي انطلقت منها مقدمة الكتاب

[1] – نفسه، ص: 322.

[2] – استلهمنا هذا الردَّ عن عبد الجليل هنوش الذي عقد مبحثاً فريداً فيه، ردَّ فيه بطريقٍ منهجي حجاجي على دعاوى تراثية ادَّعت في اللغويين والنحويين جهلاً بقواعد الشعر والإبداع فيه، وقصوراً في الإحاطة بعلوم البلاغة وأبوابها المفتوحة. انظر **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية، م. س، ص: 145-151.

حول بلاغة ابن جني (من قبيل هل كانت بلاغة ابن جني بلاغة خاصة أو بلاغة عامة؟ هل كانت بلاغة للغة العربية أو بلاغة للشعر العربي بمفهومه النوعي؟...) قد فصِّلت في مواضعَ عديدة من الدراسة متبنيةً دعوى تأصيلية أكيدة مفادها أن «معظم الأصول الجمالية التي تبلورت في إطار البلاغة والنقد القديمين (ومثاله ابن جني)، تمتد جذورهما إلى جنس الشعر». وهذا يدفعنا بلا شكَّ إلى الإقرار ببلاغةٍ نوعيةٍ أشرَف عليها مشبال نفسه في دراسته، ورافقته في جلِّ مباحثها.

- دراسة محمد مشبال للأصول البلاغية، تجاوزٌ حقيقي للدراسات الأسلوبية واللسانية المعاصرة، حتى وإن كانت الأسلوبية بتعبيره «علماً معاصراً ووريثاً جديداً للبلاغة القديمة العجوز» فإنها لم تفلح أن تكون بديلاً عن البلاغة. من هنا نخلص إلى الطابع الرَّحب للبلاغة الذي رافق تصور الباحث وهو يؤصل لمباحث ابن جني اللغوية تصورٌ «لم ينف الصور الأسلوبية ولا الحجج ولكنه يستوعبها في أفق بلاغي مخصوص لا يفصل التخييل عن الحجاج ولا الإمتاع عن الإقناع». ولنا في عددٍ غير يسير من مصطلحات ابن جني التي ناقشها مشبال في حينها ما يشي بهذا التعميم كالإرادة والاختيار والحكمة والتأثير وخرق التوقع والعدول والغرض والفائدة والشجاعة...

- لم تكن دراسة محمد مشبال منغلقةً على تراث ابن جني، وإن كانت لم تفتح آفاقاً تراثية واسعة لنقاش الرجل لسيبويه أو الفراء أو أبو عبيد أو السيرافي وغيرهم من أئمة النحو واللغة، كما عُهدَ لمحمد العمري وعبد الجليل هنوش في دراستيهما، إلا أنها فتحت نقاشات أسلوبية وبلاغية موسِّعة لأفق البلاغة نفسها والأدب مع الغربيين، لذلك بدا رأي ميخائيل باختين في ربط اللغة الأدبية بأصول

الجنس الأدبي ومكوناته، وحضر تصور أوركيوني وجون مولينو وطامين في علاقة الصوت بالمعنى، وأثيرت علاقة الدال بالمدلول عند بنفنيست، ونعيَ على الأسلوبية ضيق أفقها أمام البلاغة مع رينيه ويليك ... وفي هذا النقاش تدليل على وحدة النسق المكون لتصور بلاغي متجدِّد أساسه الاستيعاب والانفتاح على الاختلاف النوعي والأجناسي لأنواع النصوص والخِطابات.

كانت هذه أبرز النتائج التي اتضحت لنا بتقريب دراسة محمد مشبال للبلاغة وأصولها في تراث ابن جني، وهي بلا شكَّ لبنة من اللَّبنات التي أخذت على عاتقها «صياغة الموروث البلاغي برؤى ومناهج متباينة»، لكنها بالنسبة لنا إن نحن نظرنا إليها من زاوية الدَّارس، لبنةٌ أساسية في فهم طبيعة المشروع البلاغي الذي خاضه محمد مشبال نفسه لسنواتٍ طوال مع البلاغة الجديدة، فأطروحة البحث جذرٌ أساس تؤول إليه كثيرٌ من الدِّراسات التي تفتَّقت للباحث مشكلةً مشروعاً ممتداً حصدَ انتباه الدّارسين والمشتغلين بدقة منهجه ورصانة نتائجه وأصوله المنفتحة، قبل أن يحصدَ الجوائز.

لائحة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- **محمد مشبال**، البلاغة والأصول – دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي – نموذج ابن جني. نشر دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/2016.
- **محمد مشبال**، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مقال نشرته مجلة عالم الفكر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ع1، مج 30، يوليو–سبتمبر 2001.
- **محمد مشبال**، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، عن مطبعة المعارف الجديدة، ط1، الرباط/1993.

ثانيا: المراجع:

- **أحمد مصطفى المراغي**، تاريخ البلاغة العربية والتعريف برجالها، عن شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط1، القاهرة/ 1950.
- **ألفت كمال الروبي**، الموقف من القص في تراثنا النقدي، عن مركز البحوث العربية، د.ط، القاهرة/1991.
- **جون كوهن**، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، عن دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء/ 2014.

- **حمَّادي صمود**، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس – مشروع قراءة، عن منشورات الجامعة التونسية، د.ط، تونس/ 1981.
- **شكري محمد عياد**، اللغة والإبداع – مبادئ على الأسلوب العربي، عن أنترناشيونال بريس، ط1، القاهرة/1988.
- **شوقي ضيف**، البلاغة تطور وتاريخ، عن دار المعارف، ط9، القاهرة/ 1995. وقد ظهرت الطبعة الأولى للكتاب سنة 1965.
- **عبد الجليل هنوش**، التأسيس اللغوي للبلاغة العربية (قراءة في الجذور)، عن دار كنوز المعرفة، ط1، عمَّان/2016.
- **عبد القادر حسين**، أثر النحاة في البحث البلاغي، عن دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة/ 1998.
- **لطفي عبد البديع**، التركيب اللغوي للأدب – بحثٌ في فلسفة اللغة والاستيطيقا، عن دار المريخ للنشر، د.ط، الرياض/1989.
- **محمد العمري**، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، عن إفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء/2010.
- **محمد العمري**، تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر، عن الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء/ 1990.
- **نصر حامد أبوزيد**، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، عن المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت/2014.

الفصل الرابع:

النقد العربي الحديث بين الخصوصية والعالمية

- **د. محمد الولي:**

بين بلاغتين: العربية واللاتينية

- **د. عبد الوهاب الأزدي:**

مساجلات نقدية عربية معاصرة ومسألة الهوية

- **د. الذهبي اليوسفي:**

صُورة الآخر من منظور النّقد الأدبيّ: سؤال المرجعيّة والخُصوصيّة في تقبّلِ المصطلح النّقديّ الحديث

- **د. عبد الله الكدالي:**

النقد العربي المعاصر وسؤال الهوية في مشروع علي صديقي

- **د. عبد الصمد حسيني:**

النقد الأدبي المغربي وسؤال الهوية: من إشكالية المنهج إلى الفعالية النقدية

بين بلاغتين: العربية واللاتينية

• د. محمد الولي

جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب

لا شك أننا اليوم، نعيش في عالم، لم تعد فيه المسافات تعني الكثير كما كانت في السابق. إننا نجد أنفسنا اليوم معرضين، بسبب التقدم المذهل للتكنولوجيا، لكل التأثيرات التي تأتينا من عوالم بعيدة. إن توحيد العملة: (الدولار)، واللغة: (الإنجليزية) والقوانين الدولية، والفنون والتخييل، وأغلب وسائل العيش من فناجين القهوة إلى تصميم المدن والأحياء، من ملامح هذا العالم الذي أصبح قرية صغيرة. لقد أصبح فضاء الذات والخصوصية الثقافية يتقلص يوماً بعد يوم. بل يمكن الحديث عن "ثقافة كونية"، رغم ما في هذه العبارة من تناقض. ورغم ذلك ففي مجال المعرفة أصبح استكشاف ثقافات الأخر مغرياً، كما أصبح التلاقح الثقافي مثيراً.

في هذا السياق يبدو لي التفكير في العلاقات بين البلاغتين العربية والغربية، أقصد اللاتينية، موضوعاً جذاباً. ولم يحظ إلى الآن بالعناية المستحقة. ولأجل هذه الغاية فإذا كان عندنا إلمام ما هام بالبلاغة العربية، فإن إلمامنا بالبلاغة اللاتينية ما يزال في أطواره الجنينية. وإذا كان تيار البلاغة الغربية يكاد يجرفنا فمن النزاهة العلمية مقاومة هذا التيار الذي يسعى إلى فرض نظام أحادي في علم البلاغة. لا يمكن بل لا يجب أن نغض الطرف عن بلاغات الأمم

الأخرى. إن ذلك هو السبيل الذي يمكن أن يهدينا إلى بناء بلاغة عامة عبر مسالك المقارنة. يقول جَان مُولِينُو:

"نعتقد أنه لم يعد مقبولاً في مجالي الشعرية والبلاغة، الوقوف عند المركزية الأوروبية التي تسجننا في التقاليد الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة. إن المعرفة بالتراثات الأخرى البلاغية لهي الوسيلة الوحيدة لإنشاء بلاغة مقارنة. نستطيع أن نفهم بشكل أفضل، اعتماداً على نظام من التشابهات والاختلافات، المشاكل التي يطرحها تراثنا نفسه"[1].

وهكذا فإن اختيار البلاغة اللاتينية كطرف ثان في هذه المقارنة يقتضي بالضرورة ربطها بسوابقها عند اليونان. لقد اخترت البلاغة اللاتينية لسبب بسيط، ألا وهو أنها البلاغة التي استلمت نظيرتها من أرسطو بالشرح والتلخيص والتدقيق والتوسيع. إنها وريث فعَّال وغير خامل. وأهم ملامح تطورها هو أنها تحولت من بلاغة الإقناع إلى بلاغة الأسلوب، وإذا شئتم فقولوا تحولت البلاغة من وظيفة الإقناع اليونانية إلى وظيفة الإمتاع اللاتينية. هذا الأمر يعتبر من أهم إنجازات البلاغة أو الخطابة اللاتينية

أعتقد من الضروري أن أضع بين أيديكم البناية الكاملة التي سنشتغل فيها. مع تعيين بعض أجنحتها. وعلى الرغم من ابتذال هذه المعلومات التي لا يخلو منها بحث في البلاغة الغربية فمن الضروري الاستئناس بها هنا لكي تكون الرحلة واضحة المعالم ما أمكن. يتعلق الأمر بالمراحل التي يقطعها الخطيب في تشييد خطابته. هذه المراحل هي:

[1]J.Molino, F. Soublin et J. Gardes-Tamine, " Problèmes de la métaphore" in, Langages, n. 54, Didier Larousse, Paris,1979, p. 19.

1. الإيجاد inventio[1] أي إعداد مادة الخطبة، والحجج التي نعتزم استعمالها للدفاع أو التفنيد. إن لكل جنس من الخطاب جنس خاص من الحجج.

2. الترتيب dispositio بعد هذا نعمد إلى إفراغ تلك المادة الجاهزة في هيكل أو مخطط plan.

أ. التقديم.

ب. العرض أو السرد.

ج. الحجج.

د. الخاتمة

3. الأسلوب elocutio، بعد إعداد هيكل الخطبة أو plan يأتي طور الكساء اللغوي واللفظي لكل ذلك. إنها من أخطر الأطوار في الإنجاز الخطابي. إنه الأسلوب. وهو الذي سيتم التركيز عليه هنا.

4. التذكر. لم يحظ بالاهتمام في البلاغتين اليونانية ولا اللاتينية. لقد ظل مهملا إلى الآن.

[1] الإيجاد. يمثل المادة الخام لنص الخطبة. بما في ذلك المعلومات أي ما يسميه بارط "الملف" "dossier". أو التقرير أو التغطية. ويكون في الخطابة مرفقاً بالحجج المعتمد للدفاع أو التفنيد عن دعوى ما. فإذا نشب شجار بين الجيران والتجأوا إلى القضاء فأول ما ينبغي إعداده هو عرض تفاصيل الحدث وبعده، ننتقل إلى الحكم أي الاتهام والتبرئة. هنا نستعين بالحجج القانونية وغير القانونية.

5. الإلقاء. أو الأداء. يكاد يهمله أرسطو. بل كان متوجساً من أدواره المؤذية. وهو نظير الأسلوب الذي يمكن أن يُخفي ضعف الأفكار متى كان قوياً، وقد يزري بالقوية، إذا كان ضعيفا.

إنما **الأسلوب والأداء** حظيا بعناية بالغة في العصر اللاتيني مع خطيب روما الأشهر: شِيشْرُونْ.

فلنبدأ من البدايات. إن الجذر التي تفرعت عنه كل البلاغات الغربية القديمة والحديثة هو كتاب **الخطابة** لأرسطو. فهذا الكتاب الذي ألف في القرن الرابع قبل الميلاد في أثينا كانت غايته عملية. أي بكل بساطة كيف نبني خطبتنا التي نلقيها في السياقات السياسية المعروفة، أي في التجمعات الشعبية المخططة لبرامج أثينا، وفي المحاكم التي تعرض عليها قضايا الفساد السياسي. وفي التجمهرات العمومية التي تعقد لتمجيد المناسبات الوطنية. وعلى الرغم من:

1. الطابع العملي والسياسي لهذه الخطابة ذات القصد الإقناعي عموماً،

2. وحرج أرسطو من "شعبوية" الأسلوب ذي الصلة بـ "فساد نظم الحكم" و"السامع"، وباحتياله على "إثارة الألم أو اللذة"، و "اجتذاب السامع وإبهاجه". وازدرائه للحقيقة.

3. ومن كون الخطابة ينبغي أن ترتكز على عرض للملف وعلى الحجاج، وتفادي الزخرف الأسلوبي.

فقد خصص للأسلوب الكتاب الثالث من **خطابته**. الذي تعرض فيه لعدد كبير من المقومات الأسلوبية من قبيل التوازي والسجع والإيقاع والمقابلة والجناس والتشبيه والاستعارة والكناية الخ.

وكما كان أرسطو متوجساً من الأسلوب فقد كان متوجساً أيضاً من **الإلقاء**، الذي لم يعن به في الخطابة رغم إقراره بأهميته. وفي العصر اللاتيني تم قلب هرم أرسطو الذي وضع الأسلوب أسفل السلم. وأبعد الإلقاء نهائياً من مركز الاهتمام. لأنه قد يكون خادعاً بحيث تنال نصوص ضعيفة الحظوةَ عند الجمهور. وأنزل في قمة الهرم المكونات الإقناعية اللوغوسية والإيتوسية والباتوسية، أي الحجج التي تعتمد على الوقائع والمنطق والحجج التي تستند إلى المتلقي أو إلى الباث. يقول شِيشْرُونْ في **عن الخطيب**:

"فلنستعرض نموذج الخطيب الكامل والعبارة الأرفع. إن الاسم نفسه يدل على أن الخطيب الكامل يتفوق بهذا فقط، **أي بالعبارة أو الأسلوب**، في حين أن الأشياء الأخرى تحتجب في الظل؛ وفي الحقيقة، فإن هذا الخطيب لا يُدْعَى لا "مُوجِداً" inventor ولا "مُرَتِّباً" compositor أي dispositio ولا "مُلقِياً" actor [...] إنما يدعى "rétor خطيباً" في اليونانية وelocuente[1] في اللاتينية أي "فصيحاً"[أو صاحب كفاءة أسلوبية] . وذلك لأن الوظائف الأخرى التي يتمكن منها الخطيب، كل الناس يدَّعون التمكن من جزء منها، إلا أن التمكن الأسمى من الكلمة، أي من العبارة، لا يُخوَّلُ إلا للخطيب"[2].

كأنَّ شِيشْرونْ ينقض رأي أرسطو الذي يضع في القمة inventio أي الإيجاد، أي الدعوى والحجج. شيشرون يكشف من خلال النص السابق عن إحلاله الأسلوب في القمة، مزيحاً بذلك الإيجاد والترتيب من مكانتهما التي كانا يتمتعان بها مع أرسطو. بل ويؤكد

---

[1] "تحيل مُوجِد inventor على الإيجاد أي inventio وتحيل compositor على الترتيب compositio وتحيل actor ملقِي الخطبة على actio كما ترادف rétor اليونانية الكلمة اللاتينية elocutio والكلمتان اليونانية واللاتينية مشتقتان من الكلام. ولهذا تدعو اللاتينية الخطيب بالفصيح. أي متمكناً من صناعة تقوم على الكلمة لا على إيجاد موضوعات الخطابة أو ترتيبها أو إلقائها".

[2] Cicéron, *De L'Orateur*, Livre Deuxième, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 54.

في نص آخر أهمية **الأداء أو الإلقاء**. والواقع، وها نحن نذكر بما تقدم، أن من أهم التحولات التي عرفتها الخطابة أو البلاغة في العصر اللاتيني هي هذه الحظوة التي اختصت بها عناصر الأسلوب elocutio وعناصر الإلقاء actio وذلك تم، بالخصوص، على حساب مبحثي inventio وdispositio. يقول شِيشْرُونْ:

"إن الخطيب يتوفر على وسيلتين للتعبير: **الأداء والأسلوب**. إن الأداء هو بشكل ما **فصاحة الجسد،** لأنه يقوم على الصوت والحركة. إن الصوت يتغير مثل تغير الإحساسات، وهي نفسها خاصةً يوقدها الصوت. وهكذا فإن الخطيب الكامل الذي أهتم به منذ أمد سيعكس في خطابه النبرة المناسبة للإحساس الذي يريد إظهاره أو الانفعال الذي يشتهي إثارته في المستمع [..]

وفي الحقيقة فجمال **الأداء** وحده قد سمح في الكثير للرجال الذين لا يتقنون العبارة من جني ثمار الفصاحة، في حين أن قبح **الأداء** قد جعل أكثر من خطيب جيد خطيباً فاشلاً. ولهذا فمن المعقول أن ينسب دِيمُوسْتِينْ إلى الأداء المرتبة الأولى والمرتبة الثانية والمرتبة الثالثة"[1].

هكذا إذن أعاد شِيشْرُونْ ترتيب مكونات الخطابة. فقد كان مبحث الإيجاد inventio يحتل في الخطابة الأرسطية المكانة الأولى، والحال أن هذه المكانة الأولى يحتلها الآن عند شِيشْرُونْ الأسلوب elocutio والأداء action . أما مكون التذكر أو الحفظ memoria فقد كان موضوع اتفاق بين هرمي البلاغة الغربية: أرسطو وشِيشْرُونْ باعتباره غيرَ جدير بحمل تسمية صناعة techné أو arte. إنه مجرد ملكة أو موهبة ولكنه لا يرقى

[1] Cicéron, L'orateur idéal, ed. Payot-Rivage, Paris, 2009, pp. 41-42
El orador, ed. Alianza editorial, Madrid, 2001. p. 52.

إلى مستوى صناعة تقوم على قواعد مستخلصة من التمرين المتواصل. قواعد تقبل التطبيق المتكرر. تلك هي صفة الصناعة التي حُرمَها التذكر أو memoria.

وهكذا فإذا كان ترتيب مراحل الخطابة بحسب الأهمية هو عند أرسطو بالشكل التالي:

1. الإيجاد
2. الترتيب
3. الأسلوب
4. الأداء
5. التذكر.

فإن ترتيبها عند شيشرون هي

1. الأسلوب.
2. الأداء
3. الإيجاد.
4. الترتيب.
5. التذكر.

ولأجل تزكية هذا الترتيب الصريح عند شيشْرُونْ، يقول سَالَافاسْتْرُو:

"إن الإثارة [الانفعالية] هي أن نغرس في ذهن المستمعين الإحساسات والأهواء القوية. إننا نتوفر لأجل ذلك على مسلكين: أولا بالاستعانة بالكلمة (بناء الجمل، واستعمال

محسنات الأسلوب، والكلام الحامل للأهواء) أو بواسطة إشارات عبارات الوجه والوضع الجسدي وحركة الجسد)"[1].

وفي النهاية ما الأسلوب elocutio؟ يقول شيشرون في **الخطيب**: "إن جمال أسلوب الخطيب يكمن في الإضافات المزيِّنة سواءٌ أكانت محسنات أفكار أم محسنات كلمات"[2].

إن هذا يعطينا صورة عن الحيز الذي أصبحت تحتله المحسنات عند علماء الخطابة في العصر اللاتيني. ويؤكد في نفس الكتاب على اعتبار الأسلوب elocutio الخاصية التي يتألق بها الخطيب أكثر من غيرها.

بطبيعة الحال فإن الأسلوب ينشأ عن استخدامات خاصة للغة يمكن أن نميز فيها بين شقين هما السلامة اللغوية puritas والسلامة المقامية perspicuitas ثم المزينات. وهذه تصنف بالشكل الآتي:

1. المجاز tropes
2. المحسنات figures :

أ. محسنات الكلمات المفردة

ب. ومحسنات الكلمات المركبة

ج. ومحسنات الأفكار.

[1] Constantin Salavastru, Cinq etudes sur la rhétorique cicéronienne, L'harmatan, Paris, 2013, p. 48.

[2] Ciceron, El orador, Alianza editorial, Madrid, 2001, p. 63

يقول شِيشْرُونْ: "تنقسم محسنات الكلمات إلى نمطين: يتعلق أحدها بالكلمات مستقلة، ويتعلق الآخر بالكلمات مؤتلفة.

فيما يتعلق بالكلمات مستقلة تقبل تلك الدالة على معانيها الحرفية والمتداولة، سواء تلك التي يكون وقعها أفضل، أو التي تؤدي المعنى بشكل أفضل؛

وفيما يتعلق بالكلمات التي تدل على معنى غير حرفي، تستحسن **الاستعارة المجلوبة من مفهوم آخر** على سبيل الاقتراض، أو **تلك التي يبتكرها المؤلف نفسه** والتي تكون جديدة، **أو القديمة وغير المتداولة** يمكن أن تندرج ضمن الكلمات ذات الدلالة الحرفية، مع أنها نادرة الاستعمال.

وفيما يتعلق **بالكلمات مركبة،** فإنها هي كذلك تساهم في تزيين الخطاب، ما دامت متمتعة بتناظر ما، يختفي حال تغيير ترتيب الكلمات مع الاحتفاظ بنفس المعنى.

أما بالنسبة إلى محسنات الفكر فإنها تظل هي هي ولا تتغير مع تغيير ترتيبها؛ إنها كثيرة الاستعمال ما في ذلك شك، إلا أن القليل منها ما يتمتع بالتألق"[1].

يقول كِينتِيلِيَانْ: "هناك الكثير ممن يخصون المجازات tropos باسم محسنات [...] ففي المجازات توضع بعض الكلمات محل أخرى، كما يحدث في **الاستعارة والكناية والإرداف**

[1] Ciceron, El orador, Alianza editorial, Madrid, 2001, p. 63

والمجاز المرسل والاستعارة غير المفيدة والتمثيل والمبالغة[1] كما هي متداولة"؛ إذ تضبط بواسطة المحتويات أو بواسطة الكلمات"[2].

وهكذا أبطلت مباحث المجاز المستقلة، وأدرجت في خانة مستقلة ضمن المحسنات التي اتخذت الصيغة الآتية:

"محسنات الكلمات، المتعلقة بالإيقاع وأصوات الخطاب، محسنات المعنى المتعلقة بمعاني الكلمات، محسنات التركيب، الخاصة بالجمل، ومحسنات الفكر التي تتعلق بمجوع الخطاب"[3]. محسنات التركيب هي كل ما يتعلق بالتقديم والتأخير والحذف والحشو والاعتراض الخ. محسنات الفكر هي كل ما يخل بعلاقة النص بالمقام. من قبيل السخرية ومخاطبة الأشياء أو الحيونات أو المجردات أو الموتى أو الغائبين، ومخاطبة الحاضر غير المعني. وهنا تندرج أيضاً الاستعارة الأليغورية والوصف الفني النصي أو الوصف الحي.

والحقيقة أننا عندما نصل إلى هذا الحد تكون البلاغة قد فقدت ذاكرتها عندما كانت بلاغة حجاج وإقناع، وعندما كانت المحسنات بأجناسها الأربعة الدعامة اللفظية فقط التي تسند الحجاج أو الإقناع. هناك كانت المحسنات وسيلة مدعمة للإقناع، أي إنها لم تكن مقصودة في

---

[1] هناك من يرفع هذا العدد إلى عشرة هي:

الكناية والتفسير والمجاز المرسل ومجاز العلمية والتفخيم والتلطيف والمالغة والإرداف والاستعارة والسخرية.

Heinrich Lausberg, Elementos de retorica Literaria, ed. Gredos, Madrid, 1975. p. 119.

[2] Quintiliano de Calahorra, Obra completa, Tomo III, Libros VII – IX, ed. Publicaciones Universidad Pontifica de Salamanca, Caja Duero, 1999, pp. 277 - 279.

[3] Bertrand Buffon, La parole persuasive, éd. PUF, (interrogation philosophique), Paris, 2002. p. 218.

ذاتها بل كانت مقصودة لغيرها بما تبعثه من إقناع المستمع. وربما تغيير السلوك. ولكن هذا لم يمنع أن تنمو هذه المحسنات وأن تتطور لكي تستقل عن الأغراض الخارجية وتتحول إلى الالتفات إلى ذاتها بل إلى جمالها المحايث والداخلي. لقد بدأت تتبرج. فعلى سبيل المثال فإذا كانت الاستعارة تحظى بالاستحسان في الخطابة أو البلاغة التقليدية باعتبارها أداة تغيير رأي المتلقي فإنها في المقاربة المحسناتية الأخيرة تتنصل من هذه المهمة وتعود مقصودة في ذاتها.

في العصر الأرسطي تم التشديد على الأدوات الإقناعية لأن المناخ الديموقراطي كان يتيح المشاركة الجماهيرية في كل محافل الحاضرة. في تجمعات الجمعية العامة l'assemblée وفي المجالس les conseils المدبرة لتنفيذ مشاريع الحاضرة، وفي التجمعات الحرة لكل الشعب المحتفل بالمناسبات القومية في الانتصار في الحروب وتأبين الشهداء والأبطال والاحتفاء بالأبطال الرياضيين القوميين. لقد مضى عند اللاتين ذلك العهد حيث لا يسمع إلا هدير الخطابة الملتزمة بالمشاريع والاختيارات التي يشارك فيها كل المواطنين. أما الآن فإن الإمبراطور هو من يشرع ويخطط وينفذ ويصدر الأحكام ويعين المسؤولين. لقد فقدت الخطابة حريتها في الحجاج والإقناع لقد انتهي النقاش والصراع. فلا نقاش مع غياب الحرية. لم يعد أمام الخطباء إلا أن يقولوا الموسم جميل! ويحيى الإمبراطور! هكذا انقلبت الخطابة فأصبح ما كان جزءاً أي الأسلوب سيدَ الموقف. لقد استوى الأسلوب elocutio على عرش الخطابة أو البلاغة منتزعاً السلطة من يدي الحجاج أي inventio وقلبه الحجاج .argumentatio

يقول شِيشرون:

«إن شيوع اللجوء إلى المقوِّم القائم على جلب الكلمات من أماكن أخرى دفعت إليه الحاجة الناشئة عن ضيق اللغة عن تلبية كل الحاجات الجديدة التي يُراد التعبير عنها. وبعد

ذلك كان الذوق الرفيع وداعي الإمتاع ما دفع إليه. شأن ذلك شأن اللباس الذي ابتكر تحت ضغط الحاجة لحماية الجسد من البرد، قد تحول فيما بعد إلى أداة زينة. كذلك استعارة الكلمة دعا إليها، في البداية، انعدام لفظ حقيقي لتوصيل الفكرة إلا أنها تحولت فيما بعد لكي تصبح مادة تزيينية.

هنا أدارت الخطابة ظهرها للفكر والحجاج والصراع، والتجأت إلى تعهد الكلام الجميل النائي عن صهد السياقات السياسية حيث تكتسب الأفكار قوتها بالصراع لا بالامتثال لهذا الأمير أو ذالك. هنا أصبحت الخطابة تزيينية، وبعبارة أدق أصبحت الخطابة بلاغة، أو حتى بلاغة محسنات.

إلا أن إضافات البلاغة اللاتينية لا تقتصر على هذا الإعلاء من شأن الأسلوب وتمييز تفريعاته وحسب، وتقديم الصيغة شبه النهائية لبلاغة المحسنات كما نجدها عن أغلب علماء الشعرية المعاصرة، بل والبلاغة الجديدة. فهذه جماعة لْييجْ في كتابها **بلاغة عامة** التزمت بهذا التقسيم الرباعي للمحسنات. واضعةً مقابل محسنات التلفظ ومحسنات الكلمات ومحسنات التركيب ومحسنات الفكر، المقابلات الجديدة الآتية. 1. الميتابلازم 2. والمياتاسميم 3. والميتاتاكس 4. والميتالوجيزم.

إنما ميزة جماعة لِييجْ هي أنها ضربت صفحاً وبالكامل عن كل ما له علاقة بالخطابة. لقد التحقت هذه البلاغة عند جماعة لِييج بالشعرية بصفة نهائية. هكذا أصبحت الخطابة بلاغة. بل شعرية.

لا بد من توضيح أمر هنا، وهو أن أرسطو خصص للمقومات الأسلوبية اللغوية جزءاً كاملا من كتاب **الخطابة**، وهو الجزء الثالث. ولم يفعل ذلك في كتاب **الشعرية** حيث أفرد

للجانب اللغوي بضعة صفحات لا غير. هذا الجانب اللفظي بل الأسلوب في الخطابة هو الذي عرف نمواً مطرداً على امتداد التاريخ. بل وحدث أمر طريف وهو استقلال هذا المبحث الأسلوبي في الكتاب الثالث على حساب الكتابين الأول والثاني من **الخطابة**. هذا الاستقلال هو الذي استأثر بكل الخطابة rhétorique حيث أصبحت بلاغة rhétorique، أي بلاغة محسنات، بعد تخلصها من كل الأمور المتعلقة بالحجاج والترتيب. وعلى الرغم من ذلك التغير والانتقال بالخطابة من الحجاج إلى المحسن، أي من الاقناع إلى الإمتاع فقد تم الاحتفاظ بالتسمية rhétorique ولم تتغير؛ وذلك من مصادر التباس هذا المفهوم. هذا المبحث المستقل يستقطب كل المحسنات التي اعتبرها جَانْ كُوهِن تصل في عددها إلى مائتين وخمسين محسناً[1].

اللافت للنظر هو أن مفهوم الشعرية قد طرأ عليه تحول نوعي مع الحركة الرومانسية. "إن كلمة الشعر التي تعني في مفهومها الحديث صنفاً محدداً من الجمال إنما ظهرت بظهور الرومانسية بالضبط. إن الرومانسية لم تبتدع الشعر، ولكن يمكن القول بأنها اكتشفته، فالشعر (كما كتب جان والْ) قد وعى نفسه وجوهره بالتدريج. ويمكن القول بأن الحركة الرومانسية تكون اللحظة التي نما فيها، لأول مرة، بصفة عامة هذا الوعي بالذات، فالكلاسيكية هي الشعر الذي لم يعِ ذاتَه، أما الشعر الرومانسي فقد تعرف على نفسه كشعر، ومن ذلك الحين الذي اكتشف فيه الغرض الجمالي الخاص للفن الشعري صار من العادي أن توجه الوسيلة أكثر فأكثر إلى الوظيفة. وابتداء من الرومانسية تطور الشعر في اتجاه ما أسماه فَالِيرِي وبرُومُونْ "الشعر الخالص". والحق أن كلمة شاعر ترتبط في ذوقنا الحديث ارتباطاً وثيقاً برامبُو أو مالارمي أكثر من ارتباطها بكوني أو مولْيِيرْ"[2].

[1] جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، منشورات توبقال، البيضاء، 1986، ص 48.
[2] جانْ كُوهنْ، **بنية اللغة الشعرية**، ص. ص. 21-22

مع الحركة الرومانسية حدث تغير في مفهوم الشعر. لقد أصبح النص مقصوداً لذاته وليس ظلا للأشياء. هذا التشديد على النص في النقد الرومانسي هو عينه الذي ورثه الشكلانيون الروس وعلى رأسهم رُومَانْ جَاكُبْسُونْ. الذي يذهب إلى "أن التشديد على الرسالة باعتبارها رسالة والتشديد على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يميز الوظيفة الشعريةللغة"[1]. وحين أدرك الشعر هذه الغاية وتم تركيب الشعرية poétique على مقاسه، لم تجد الشعرية مناصاً من الاستمداد بإرث بلاغة المحسنات التي وفرت ما نعدمه في الشعرية الأرسطية القديمة التي كانت مكرسة للنص التراجيدي الحكائي. البلاغة هي التي تقدم السجل المستفيض للمحسنات البلاغية، التي وجدت فيها الشعرية الحديثة ضالتها. هنا حصل التطابق بين الشعرية وبلاغة المحسنات، بوصفها توفر لعالم الشعرية الشبكة المستقصية لوصف المقومات الشعرية، بل وتطابق المصطلحات محسن figure، الذي كان ملازماً للبلاغة، ومقوم procédé الذي كان ملازما للشعرية.

والواقع أن هذا التطابق لا يستقطب في باقة واحدة الشعرية وبلاغة المحسنات فقط بل استقطب أيضا البلاغة العربية التقليدية. هنا وعلى هذا الصعيد تصبح المقارنة ممكنة.

الحقيقة هي أن اللاتين لم يعيدوا ترتيب هرم المكونات الخطابية فقط، وذلك بانتزاع القيادة من عنصر الإيجاد والحجاج inventio et argumentation وتفويت القيادة لأخرى الأسلوب elocutio. لم تقف البلاغة اللاتينية عند هذه الحدود بل اقترحت تصنيفاً آخر لأجناس الأسلوب. بحيث أنها جعلت لكل جنس من الخطاب جنساً من الأسلوب. بل ولكل طور وحلقة في الخطبة أسلوباً خاصاً.

[1] In Todorov, Critique de la critique, éd. Le Seuil, Paris, 1984. p. 24.

لقد ميز علماء الخطابة اللاتين بين ثلاثة أجناس من الأسلوب: الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي. يقول بِرْتْرَانْدْ بِيفُونْ في وصف هذه الأساليب الثلاثة:

"يميِّزُ شِيشْرُون ثلاثة أساليب، وهو يربط كل واحد منها بأحد الأغراض التي تقصد إليها الخطابة، التي تحيل هي بدورها، على جزء محصور من الخطبة. إن الأسلوب البسيط المجرد من المحسن الواضح والدقيق، يستعمل للبرهنة (docere)؛ وهو يستعمل في السرد أو العرض وفي الحجاج. والأسلوب المتوسط أو الممتع، هو أوفر زخرفة، يستهدف الإمتاع (delectare)، وهو يناسب الافتتاح والاختتام. والأسلوب السامي أو الشديد أو الباذخ والقوي، مكرس للإثارة (movere)، وهو يستعمل خاصة في الاختتام

إن الخطيب الجيد [أو الكامل] يرتب بشكل تعاقبي هذه الأساليب الثلاثة، لأن "الفصاحة المتصلة تحدث الملل"، حسب عبارة بَاسْكَالْ. إنه يستعملها بالمقادير المناسبة للموضوع المطروح، إن موضوعاً يغلب عليه الطابع الفكري يتطلب قبل كل شيء أسلوباً بسيطاً. وبالنسبة إلى مسألة خفيفة، نستعمل أسلوباً ممتعاً ومستحباً، في حين أن خطاباً يدعو إلى الفعل، يتطلب أسلوبا سامياً [أو رائعاً]"[1].

باختصار يمكن القول: إن الأسلوب البسيط هو الذي يناسب تقديم المعلومات الأساسية في الموضوع. إن المدرس الذي يلقي درساً في القسم لا يطلب منه أن يستعمل أي محسن من المحسنات. لأن ذلك قد يلهي السامع فينشغل بتلك المحسنات لا الأفكار المعروضة. بل إن تلك المحسنات قد تجعل الأفكار غامضة أو قابلة لتأويلات عديدة. هذا الأسلوب هو عينه المعتمد في الحجج التي نسوقها في الدفاع أو النقض. وبعبارة أخرى فإذا كان الخطبة تتألف

[1] Bertrand Buffon, La parole persuasive, éd. PUF, (interrogation philosophique), Paris, 2002. p. 112.

من أربع حلقات هي التقديم والعرض والحجاج والخاتمة، فإن الأسلوب البسيط يستأثر بالحلقتين الوسيطتين أي العرض والحجاج أي ما يدعي بالفرنسية narration و argumentation

وهنا يفرض العقل سلطته ويستبعد كل المؤثرات العاطفية والأسلوبية. ويحيط بهاتين الحلقتين الوسطيتين في قلب الخطبة الافتتاح والخاتمة اللذان يكون أسلوبهما مختلفاً كما أنهما من طبيعة غير عقلية بل عاطفية.

يصِف بَارطْ هاتين الحلقتين الوسطيتين بأنهما عقليتين ويصف الأولى أي الافتتاح والخاتمة بالعاطفيتين[1].

أما الأسلوب المتوسط فهو الذي يطبع الحلقة الأولى أي الافتتاح. إن الغاية هي بالنسبة إلى الخطيب كسب القبول عند المتلقي. فإذا كانت الغاية في الحلقة السابقة هي الإفادة وتقديم المعلومات بشأن الموضوع والإدلاء بالحجج، فإن الغاية هنا هي مجرد جذب انتباه المتلقي إلى شخص الخطيب، إنه كسب القبول. وهنا في الحقيقة كثيراً ما أشار علماء الخطابة إلى الوظائف الثلاثة التي يتكفل بها الخطيب في هذه الحلقة. ألا وهي القدرة على كسب تعاطف الجمهور إذا كان نافراً منه، وجعله مستعداً للاستفادة إذا كان الموضوع معقداً ويتطلب تليين المادة أو التبسيط، إنه البعد البيداغوجي أو التربوي، هي الكفاءة المطلوبة بقوة في المدرس. وأخيرا إثارة انتباه المتلقي إذا كان متعباً أو خاملا.

أما الأسلوب السامي أو الرائع فإن مكان اللجوء إليه هو خاتمة الخطبة. إن الخاتمة تتطلب أسلوباً مغايراً عن السابقين، إذ الغاية هنا هي التأثير القوي وربما الصادم. الأسلوب هنا يحدث هديراً، ويأتي مشحوناً بكل المحسنات القوية التي تحدث الدهشة. إن الغاية هنا هي دفع

[1] Roland Barthes, L'ancienne rhétorique, in Communication, n. 16, 1970. p. 214.

المتلقي ليس إلى الاقتناع فقط، بل إلى الفعل الذي هو الغاية النهائية لكل خطبة فعالة وناجعة. إن الفعل الذي يعقب الخطبة برهانٌ على فوز الخطيب. في الحقيقة الخاتمة هي القلب النابض للخطابة. لأن فيه يتقرر فوز الخطبة أو فشلها. يقول شِيشْرُون:

"وفي الحقيقة لا شيء يعتبر أهم بالنسبة إلي فى الخطيب، ياكاتُولُوسْ، من كسب تعاطف ذلك الذي يستمع بحيث أنه يتأثر أكثر باندفاع النفس وباضطرابها أكثر مما يتحرك بالحكم والسداد، إذ إن الرجال يستجيبون أكثر في قراراتهم للكراهية أو للحب، وللشهوة أو للغضب، وللأمل أو للخوف، وللخطأ، إنهم باختصار يستجيبون لاهتزاز أعصابهم. أكثر مما يستجيبون في الغالب للحقيقة، أو لأحكام القضاء، أو لقواعد الحقوق، أو للأعراف القائمة، أو لنص القوانين"[1]. ويؤكد كَاسْيُوسْ لُنْجِينوس في **مصنف الأسلوب السامي**، هذا الأمر بقوله:

"إن الرائع [le sublime] هو ما يمثل امتياز الخطاب وسيادة اكتماله: به فاز الشعراء العظام وأشهر الكتاب بالجوائز، وملأوا كل العهود اللاحقة بدوي مجدهم.

إن الرائع لا يقنع بالمعنى الحصري، إنه يَفتِن، ويرفع ويُحدِث فينا ضرباً من الإعجاب المختلط بالتغريب والدهشة، الذي هو شيء آخر غير الإمتاع فقط، أو الإقناع. إننا نستطيع أن نقول بصدد الإقناع، إنه في العادة لا سلطة له علينا إلا ما نريده. ليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الرائع. إنه يكسب الخطاب ضرباً من القوة النبيلة، قوةٍ لا تقهر، تهزُّ نفس من يستمع إلينا. لا يكفي مكان واحد أو اثنين في أثر ما، لأجل أن نتصف بدقة الإيجاد وجمال النظام والترتيب؛ فبصعوبة يلاحظ هذا الإتقان بكل متوالية الخطاب نفسها. إلا أن الرائع حينما يندلع حيث

[1] Cicéron, De l'orateur, Livre ii, éd. Les Belles Lettres, Paris, 2009. p. 78.

ينبغي، يقلب كل شيءٍ مثل البرق، ويطلق بدءاً كل قوى الخطيب المترابطة جميعاً"[1]. وكما يقول دِيمِيترْيُوسْ: "إن قوة الأسلوب الرائع تشبه النِّزال باشتباك جسد بآخر"[2].

التغير المثير الذي طرأ على فن الخطابة، في هذا المصنف لِكَاسْيُوسْ لُونْجِينُوسْ، هو الانتقال من سيادة الحجة الإقناعية المندرجة في خطاب متماسك تتوالى على طوله العناصر الإقناعية، إلى خطاب يُتَّخَذ ذريعة لاغتنام الفرص في لحظة معينة لتفجير الطاقات الخطابية الكامنة دفعة واحدة ومباغتة المتلقي لإطلاق انفعاله وتعطيل كل ملكاته العقلية وجعله يستسلم للهدير الانفعالي الباتُوسِي. هذا الإحساس هو المعنى الجديد الذي اكتسبه البَاتوسْ. **مصنف الرائع** هو إعلان القطيعة مع الخطابة الأهوائية الأرسطية. هذا من التعديلات الهامة للخطابة الأرسطية التي كانت السيادة فيها من حظ اللوغوس في كل الحالات. ولكن المسألة ليست مجرد إثارة الانفعال السامي والمتدفق، إنه الأسلوب الرائع الذي ينجز هذا الأمر. لقد تم تعديل مفهومي الإيطوس والباطوس الأرسطيين تعديلا بارزا. لقد حصر اللاتين الإيطوس في الافتتاح والباطوس في الخاتمة.

******

وبعد هذا، أين نحن من البلاغة العربية وتقاطعاتها مع البلاغة اللاتينية أو الغربية إجمالاً؟

يذهب البلاغي الدانماركي أُوغيستْ فيرِدِينَاندْ مِيشِيلْ فُونْ مِيهْرِينْ:

---

[1] Longin, Traité du sublime, éd. Librairie générale de France, Livre de Poche, 1995, p. 74.

[2] Démétrios, Du style, Les belles Lettres, Paris, 2002, p.75.

"إلى أن صروح البلاغة على الصعيد العالمي ثلاثة هي بلاغة الهند وبلاغة اليونان وبلاغة العرب [...] وبعد أن أكد وجود تأثيرات الحضارة اليونانية بكل فروعها في صميم الحضارة العربية، يخلص إلى القول: "ولكننا لا نستطيع أن نجد في المؤلفات العربية التي تتناول البلاغة بالدراسة أي أثر لأرسطو". ويؤكد كْرَاتْشْكُوفسْكِي "من الصعب إيجاد أثر للنفوذ اليوناني في نشوء البديع العربي... فقد ولد هذا الأخير في بيئة تختلف عن البيئة التي نشأت فيه البلاغة العربية كل الاختلاف. إذ نشأ في أوساط اللغويين العرب الذين لم يستندوا في أبحاثهم إلى نظرية أجنبية، بل إلى استقصاء لغتهم الأم "[1].

ويذهب العلامة جَانْ مُولِينُو إلى أن البلاغة العربية قد اطلعت على البلاغة اليونانية، إلا أنها قد تشكلت خاصة انطلاقاً من التأمل في جنسين من النصوص وفي المشاكل التي يطرحها تأويلهما: إنهما نص القرآن المقدس والمعجز وشعراء العرب في العصر الجاهلي. وكذلك فإن تنظيم البلاغة العربية قد كشف عن مظاهر، تعبيرية تركها في الظل التراث الغربي: تنقسم البلاغة العربية إلى ثلاثة أقسام، هي علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع. فإذا كان علم البديع يضم محسنات الكلمات والفكر التي يستعان بها لتزيين الخطاب ويقترب بهذا من الأسلوب elocutio كما تتصوره التقاليد الغربية، فإن علم البيان يعالج "الطرق الممكنة للتعبير عن نفس الفكرة بشكل متفاوت من حيث المباشرة والوضوح": وهنا تندرج عموماً الاستعارة والكناية عن صفة وعن موصوف (Encyclopédie, 1960, 1150) [...] ومن الناحية النمطية،

[1] إ. ز كْرَاتْشْكُوفسْكِي، **علم البديع**، إعداد محمد الحجيري، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان. ص. 23.

فإن البلاغة الأوروبية في العصر الوسيط هي أقرب من البلاغة العربية منها بالبلاغة اليونانية اللاتينية أو بالبلاغة الكلاسيكية الجديدة"[1].

أما وقد اخترنا البلاغة العربية ذات الفروع الثلاث، أي علوم المعاني والبيان والبديع، فعلينا أن نسجل منذ البداية ملاحظتين أساسيتين.

الأولى هي أننا بصدد نسقين بلاغيين مختلفين. البلاغة اللاتينية سليلة خطابة أرسطو موضوع بحثها أو مدونتها هو الخطابة. ولهذا ففي حالة خطابة أرسطو كانت المقومات الحجاجية هي النقطة المركزية. وفي حالة بلاغة اللاتين تحول تركيز الاهمام من الحجاج إلى الأسلوب. ولكن حذار. إنه ا أسلوب الخاص بالخطابة وليس الشعر.

الثانية أن البلاغة العربية في نشأتها وتطورها كانت الخطابة في هامش اهتمامها. لقد اتخذت هذه البلاغة مدونتها من القرآن الكريم والشعر من جاهليه إلى اليوم. يقول العلامة جَانْ مُولِينُو: "إن الشعر المنشود والمغنى، كما الموسيقى والرقص لم تكف عن احتلال المكانة المركزية في حياة رجال ونساء مختلف مناطق العالم الإسلامي، وهذا من عهد ما قبل الإسلام إلى العصر الحديث. إن أشكالها وأدوارها قد تغيرت بالتأكيد من مكان إلى آخر ومن عصر إلى آخر، إلا أن حضورها ظل ثابتاً"[2].

هما إذن بلاغتان: بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر. وبهذا فإن البلاغتين لم تصبحا قابلتين للمقارنة إلا حينما تحولت البلاغة الخطابية إلى بلاغة شعرية أو شبه شعرية. أي من الخطابة إلتي

---

[1] Jean Molino, Joëlle Tamine et Françoise Soublin, " Prblemes de la métaphore", in. Langages, (La métaphore), Juin, n. 54, Didier, Larousse, pp. 20-21.

[2] Jean Molino, « Deux sources de la culture arabo-islamique », in. Esprit, Juin, 2013.

تقلل من شأن الأداة اللفظية اللغوية إلى البلاغة التي تعتبر الأداة اللفظية هي مركز العناية والاهتمام. هنا جازت المقارنة بين البلاغة العربية واللاتينية. هذا على أن بعض الاحتياطات المنهجية والنظرية واجبة. إذ على الرغم من احتفاظ كل من البلاغتين العربية واللاتينية بسحنة الأسلوبية، وهي تسمية أخرى للبلاغة، فإننا ندرك في النهاية أن بلاغة اللاتين موضوعة للخطابة رغم كل شيء، والبلاغة العربية موضوعة عموما للشعر والقرآن الكريم. لذلك، وكما سبق أن عرضنا فإن الأجناس الأسلوبية الثلاثة يناسب كل واحد منها جنساً أو طورا في الخطبة عامة، فلكل من هذه الأطوار، التقديم أو العرض أو الحجاج أو الخاتمة أسلوب خاص. إنها إذن أسلوبية الخطابة. وليس الأمر كذلك بالنسبة للبلاغة العربية التي استاثر باهتمامها فن الشعر بالأساس.

ومع هذا فلا شك أننا نقع على تشابهات بين البلاغتين لأنهما معا تهتمان بالمادة اللفظية أو اللغوية للخطاب. ويمكن أن نجازف أكثر لكي نقول إنهما تهتمان بالجانب اللفظي الجمالي للخطاب. وكما تقوم جُوئِيلْ تَامِينْ في سياق مختلف: "إن غايات الكلام الجميل هي نفسها في الحالتين، كما هي كذلك الأداة، أي اللغة التي هي واحدة"[1]. إن هناك تشابهات كبيره وتقاطعات بين النسقين على صعيد الوحدات المفردة. لا التصور الكلي للخطاب. من قبيل المجاز والاستعارة والتوازي والتمثيل والكناية والتشبيه والإرداف والجناس والتقديم والتأخير والحذف ورد الأعجاز عن الصدور والعكس والمبالغة والسخرية والطباق والالتفات والمقابلة والسجع. الخ. وهكذا فعلى صعيد الوحدات المفردة قد نصادف تشابهات مثيرة. من قبيل هذا

[1] Joëlle Gardes Tamine, Poétique et rhétorique, éd. Honoré Champion, Paris, 2015, p. 10.

الأوصاف التي تقدم للاستعارة والتقديم والتأخير والتوازي والمقابلة والإنشاء والخبر والجناس والسجع...

لكن هناك مقومات تحضر في إحدى البلاغتين وتغيب في أخرى. إن مباحث المجاز العقلي تحتل موقعا هاماً في علم المعاني. ولا أعرف مقابلا له اصطلاحياً أو غير اصطلاحي في البلاغة الغربية. كما لا أجد في البلاغة الغربية العناية الكافية لتحليل القرينة لفظية أو حالية. ولا أجد هناك تحليلا بدقة تحليل الهياكل التركيبية للاستعارة والتشبيه البليغ. بل لا أجد تصوراً واضحاً ودقيقاً بدقة عبد القاهر الجرجاني لها. وكذلك لم تعن البلاغة العربية بالتمثيل الأليغوري والسخرية الأيرونية والوصف...

وأعتقد أخيراً أنه على الرغم من أننا نتحدث عادة عن البلاغة باعتبارها مجموع علوم المعاني والبيان والبديع، في صيغتها السكاكية حيث يتربع علم المعاني على عرش هذه العلوم محولا البيان والبديع إلى خدم لأغراضه ومقاصده، وهو المنتحل لهوية بلاغة الشعر التي أجد أن علم البيان أجدر بتقلد هذه المهمة النبيلة. ولتكن هذه مناسبة للتنويه بعمل علي الجارم ومصطفى أمين في كتابهما الذي طالما تعرض للسخرية الظالمة والمتنطعة. **البلاغة الواضحة**، حيث نصب علم البيان باعتبار الأول في كتابه الذي أعاد تشكيل الحاكمية البلاغية حيث أسند الرئاسة إلى علم البيان الذي عوض علم المعاني الذي احتل هنا المرتبة الثانية.

مساجلات نقدية عربية معاصرة ومسألة الهوية

• د. عبد الوهاب الأزدي

جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب

مقدمة:

يهتم موضوع المداخلة الراهنة بالمساجلات والمعارك النقدية التي تعود إلى بداية العقد الثالث من القرن العشرين، والتي دارت على صفحات المجلات الأدبية المصرية، ومجلة الآداب البيروتية، ومجلة أقلام العراقية، وعلى أعمدة جريدتي "المحرر" و"العلم" بعد وصول المد البنيوي إلى الجامعات المغربية خلال مرحلة السبعينات من القرن الماضي. وقد تعددت التسميات لهذه المساجلات التي تراوحت بين ألفاظ من عيار المعارك والخصومات الجدالية والمشاحنات والمناقشات والملاسنات والمناوشات والنقد السياسي والنقد الإديولوجي وغيرها. وذلك باعتبار هيمنة دافعين رئيسين: سياسي وشخصي (أنور الجندي) أو بسبب عام وسبب خاص (محمد سعيد العريان)، حركا مجاري النقد وأثارا ثوائر السجال الأدبي والفكري بين طوائف وعشائر المثقفين العرب، السلفيين والحداثيين، الإصلاحيين والراديكاليين، بين اليمين واليسار. ومازالت هذه المساجلات والمعارك حية تعيش في جامعاتنا العربية إلى يومنا هذا، وإن كانت بصيغ متفاوتة تصل أحيانا حد الشتيمة والسباب والقذف. وإنها كما سبق أن قال عنها محمد سعيد العريان

(1905-1964) في مؤلفه عن "حياة الرافعي" "الجديرة بأن يُؤَرَخ بها في تاريخ النقد كما كان العرب يؤرخون بأيامهم"[1].

تدخل هذه المساجلات إذن، في صلب تاريخ النقد ونقد النقد الحديث والمعاصر. وهو قطاع مهمل للأسف في الدراسات الجامعية العليا أو المتخصصة. وهذا ما حفزنا لإثارة هذا الموضوع الذي يستحق أن تنجز بشأنه رسائل وأطروحات جامعية تكون من صميم التأريخ للنقد العربي الحديث، ولموضوعاته ومناهجه واصطلاحاته. وإنه لمن الصعب في هذا المقال والمقام الإحاطة بمشمولات هذا الموضوع، لكني سأبقى في حدود الورقة التقنية لهذه الندوة العلمية المباركة التي اختارت سؤال الهوية في النقد العربي الحديث، وسأقف عند بعض النماذج من مشارق النقد ومغاربها، لتمثيل سؤال الهوية في الوضع النقدي السجالي.

1- المساجلات النقدية: السياق والمصطلحات

ينبغي في البداية تحديد المقصود بالهوية والمصطلحات التي تتقاطع معه في النقد الأدبي الحديث مفهوما وسياقا وسجالا.

فهوية الشيء كما قال الفارابي(ت.339هج): "خصوصيته ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك"[2]. وقد أثيرت في الثقافة العربية ابتداء من العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين، مساجلات في مجالات الفكر والأدب والنقد والتاريخ والحضارة والتراجم، تكشف عن

---

[1]- حياة الرافعي، محمد سعيد العريان. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط3،1955، ص 149.

[2]- المعجم الفلسفي (مادة: هوية)، جميل صليبا. دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1982. وفيه أيضا أن "اسم الهوية ليس عربيا في أصله، وإنما اضطره بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعني الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف (هو) في قولهم: زيد هو حيوان أو إنسان".

"الرغبة في إثبات الذات" والخصوصية المنفردة "في معترك النهضة الحديثة". وذلك ضمن سياق فكري استقطب نخبة من خريجي الجامعات العربية المزدوجة التكوين أو من الجامعات الأوروبية المتشبعين بمناهج التعليم الأوروبي، وممن يحملون القيم الديمقراطية الليبرالية الغربية، أو ممن تشبعوا في رحلاتهم العلمية بثقافة الواقعية الاشتراكية، وما صاحب ذلك من شعور بالواقع الاستعماري وتعاظم الوعي القومي والنضالي لدى فئات المثقفين التي رفعت في تنظيماتها السياسية والحزبية والجمعوية والثقافية، شعارات التنوير والتحديث والإصلاح السياسي والثقافي، والتعبير بالتالي عن إرادة الشعوب العربية في الاستقلال والحداثة، وفي بناء الدولة الوطنية الديمقراطية ما بعد الاستقلال.

هكذا، فالحديث عن الهوية في الفكر والثقافة العربيين المعاصرين لا ينفصل عن هذا السياق الفكري الذي كان مسرحا للصراع المحتدم بين أنصار التقليد و"الفكر الأصيل" ودعاة التحديث و"الفكر الوافد"، بين المحافظين والمجددين، بين اليمينيين واليساريين المتطرفين والمعتدلين منهم، أو بين جيل الشباب وجيل الشيوخ، أو ما عرف في النقد المغربي المعاصر، بين كتاب اليمين البورجوازيين ونقاد اليسار الإديولوجيين. وقد انخرط في هذه المعارك طوائف المثقفين والمفكرين والشعراء والأدباء في مشارق الأرض ومغاربها حتى إن أنور الجندي خص مؤلفه الموسوم ب/ **المساجلات والمعارك الأدبية في مجال الفكر والتاريخ والحضارة** لبضع وخمسين معركة اشترك فيها أكثر من ستين باحثا عربيا.

في مجال الأدب والفن والنقد، تبدى هذا الصراع في مختلف المعارك الثقافية في القرن العشرين ابتداء من معارك محمد عبده وفرح أنطون، والعقاد وطه حسين، والرافعي ولويس عوض، والرافعي في خصوماته الشهيرة مع العقاد وطه حسين وعبد الله عفيفي وزكي مبارك وغيرهم، وصولا إلى مساجلات النقاد والأدباء في السبعينات والثمانينات من القرن الفارط بين"السلفية

الشعرية"(حسن الطريق) و"التعاونية النقدية الاشتراكية"(أحمد المجاطي، الطاهر بنجلون، نجيب العوفي، محمد بنيس، وإلياس إدريس). وفي مجال القصة القصيرة، نشب السجال بين الناقد البشير الوادنوني(إدريس الناقوري) وبشير جمكار بشأن طبيعة الكتابة القصصية ووظيفتها، وذلك ضمن مشهد سياسي "داكن وخانق" كما وصفه الناقد المغربي نجيب العوفي(1980) في كتابه "درجة الوعي في الكتابة"[1].

لقد كانت هذه المعارك، كما قال عنها أنور الجندي، "تمثل قطاعًا من الحياة الفكرية في مصر فإنها في الحق صورة متكاملة صادقة لجميع المعارك الفكرية التي دارت في العالم العربي كله"[2].

على أن موضوع هذه المساجلات انصب على قضايا محورية تتصل بالمنهج وبمفهومي الأدب والنقد ووظيفتهما، وقضايا اللغة والأسلوب والمضمون والترجمة وغيرها من قضايا الفكر والتاريخ والحضارة.

وهكذا أثيرت مسألة الهوية والعلاقة مع الآخر ضمن ذخيرة من المصطلحات والمفاهيم العديدة والمتفاوتة في تقديرها لطبيعة العلاقة بين الذات/الآخر، مثل:

- **التغريب والتبعية**، يقول أنور الجندي: "إن مراجعة سريعة لهذه المعارك التي دارت في خلال الخمسين عاما الماضية لتكشف بوضوح عن مدى التحدي الخطير الذي واجهه الفكر العربي الإسلامي من أولئك الذين حملوا لواء التغريب باسم التجديد والتقدم.

[1]– درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، البيضاء، 1980.

[2]– المعارك الأدبية، أحمد أنور الجندي. مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص8. وانظر أيضا، المساجلات والمعارك الأدبية في مجال الفكر والتاريخ والحضارة (57 معركة)، أنور الجندي. مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.

ولا ريب تخفي الاتهامات والشبهات من ورائها خصومة حقيقية وتعصبا بالغا وإيماءة واضحة إلى التبعية وإلى الجري في الطريق الذي رسمه التبشير والاستشراق"[1]

- **المثاقفة أو التثاقف**، Acculturation وهو مصطلح ابتدعه، كما تدعي بعض الدراسات، الأمريكي ميلفن سكوفيتش، للدلالة على التزاوج والتفاعل الثقافي بين المجتمعات والأمم[2]. وقد وظفته بعض الدراسات التفسيرية لمسار النقد العربي الحديث انطلاقا من حملة نابليون بصفتها نقطة انطلاق المثاقفة داخل المجتمع العربي[3] ، ضمن شبكة من المصطلحات: التعارف، التفاعل الثقافي (خير الدين نصر عبد الرحمن-2016)؛ الهوية المغايرة، الاستعارة الثقافية، التواصل الثقافي (شرف العرب الداودي-2014)؛ المقايسة (عبد الله إبراهيم-2010). وتشير المثاقفة إلى عمليتي: "الأخذ والعطاء الثقافيين المتوازنين". بيد أن ما جرى في العالم العربي من غزو نابليون لمصر وإبادة التتار لبغداد واستعمار للبلدان العربية، ومن تبعية اقتصادية وسياسية وثقافية، خلق إحساسا بالدونية والتخلف ووضع العلاقة مع الآخر في دائرة "اقتداء المغلوب بالغالب" حسب عبارة ابن خلدون.

لعل هذا ما أتاح للأستاذ نجيب العوفي (2021) في مقالته العلمية الاستفتاحية في الندوة العلمية بالكلية المتعددة التخصصات بمدينة الناظور- المغرب بشأن "الخطاب النقدي العربي الحديث وسؤال الهوية"، اختيار الصيغة الاستفهامية عنوانا لمقالته:

---

[1]- المساجلات والمعارك الأدبية في مجال الفكر والتاريخ والحضارة، أنور الجندي، ص4.

[2]- نحو تثاقف متوازن، خير الدين نصر عبد الرحمن، أمواج للنشر والتوزيع عمان – الأردن، 2016.

[3]- انظر في هذا: محمد مندور وتنظير النقد العربي، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1986. البناء الحركي للخطاب النقدي وتفاعلات المثاقفة، د.م.شرف العرب الداودي، صص 27-35؛ إشكالية المثاقفة في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب"هجرة النصوص وتحولاتها في الأدب العربي"، تنسيق: دة. بشرى تاكفراست، منشورات كلية اللغة العربية مراكش 2014. صص204-2015.

النقد العربي والنقد الغربي، أيّ تفاعل؟! "وعيا منه بإشكال هذا التفاعل والتباسه، واقتناعا منه بأن التساؤل هو البوّابة الأولى نحو الفهم والمعرفة". وقد خلص إلى أن هذا "التفاعل الدينامي المتسارع "مع النقد الغربي أواخر السبعينات وطلائع الثمانينات من القرن الفارط إلى الآن، بسبب ما كان من "سباق المناهج والمفاهيم والمصطلحات، وجدّة وتنوع القراءات والمقاربات"، لم يكن في عمقه ومنحاه، "سوى سباق إلى احتذاء النقد الغربي والنسج على منواله ومثاله، نظريا ومنهجيا، وأحيانا نصّيا وحرفيا، حيث يقع الحافر على الحافر". لقد آل التفاعل إلى "البعد الواحد"، أي إلى "تبعية غير مشروطة من طرف النقد العربي للنقد الغربي، وتقليد انبهاري له. وهو ما يُفرغ آلية التفاعل من دلالتها الإيجابية. ويجعل النقد في المحصّلة أقرب إلى "النقل" واقتفاء خطى الآخرين. يجعل النقد الأدبي بعبارة، شبيها بصندوق النقد الدولي"[1].

لقد سبقت الإشارة من الأستاذ محمد برادة في أطروحته الجامعية التي تقدم بها للحصول على دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس سنة 1973 في موضوع "محمد مندور وتنظير النقد العربي"[2]، إلى "الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد العرب الذين يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الأجنبية"، مما أدى كثيرا إلى "تطبيقات أو تأويلات تطمس كنه العمل الفني المنقود"، أو "إلى تجاور متنافر لمجموعة من المصطلحات"[3]. وقد شاع هذا الفهم حتى بالنسبة

[1]- توْطئة في نقد النقد: النقد العربي والنقد الغربي، أيّ تفاعل؟!، د. نجيب العوفي، ضمن أعمال الندوة الدولية: الخطاب النقدي العربي وسؤال الهوية، بتاريخ 16 و17 نونبر 2021، بالكلية المتعددة التخصصات الناظور- المغرب.

[2]- صدرت مترجمة بالقاهرة عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1986.

[3]- محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص13-14.

للنقاد الذين "حاولوا تقييم روائع التراث العربي" أمثال العقاد والمازني وطه حسين وهيكل[1].

"كان الحافز هو البحث عن الذات من خلال التحديث"، أي بتصفية هوية تقليدية بوساطة الحداثة التي بدأها الاستعمار، إلى "نوع جديد من الهوية" على حد عبارة جاك بيرك[2].

- **التأثير والتأثر**، أو **التقليد والمحاكاة** في سياق **المقارنة** بين النقد الغربي والنقد العربي الحديث[3] (بوطيب عبد العالي- 1997، توفيق الزيدي- 1984، محمد سويرتي- 1991). ولذلك يقترح بوطيب "تأصيل تاريخاني" يقوم على الفهم والتفسير للمناهج المستوردة، وإحداث "المسافة التاريخية" بما يضمن "فرص التأقلم وخصوصيات الواقع الجديد".

وذهب عبد الله إبراهيم (2010) "إلى التأكيد على أنه لم تعرف الثقافة العربية الحديثة منهجا نقديا، اكتسب شرعيته "المنهجية"، إلا وكان قد تأثر، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بالموجهات والإجراءات التي اتصفت بها "الثقافة الغربية" في حقل البحث الأدبي ونقده"[4].

---

[1]- نفسه، ص 11.

[2]- نفسه، ص 26-27. وانظر هامش الصفحة 44.

[3]- انظر: بوطيب عبد العالي، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، مجلة علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة مج7، ج26، دجنبر 1997، صص67-88- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب تونس، ط1، 1984- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي،افريقيا الشرق للطباعة والنشر، الدار البيضاء،1991.

[4]- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 59.

وقد تابعت دراسة نقدية جادة للأستاذ محمد أقضاض (2021) بعنوان: **مرجعيات النقد الأدبي العربي**، هذه التأثيرات والموجهات في النقد العربي ضمن محطات تبتدئ من الكلاسيكية العربية الجديدة (حسين المرصفي؛ إبراهيم اليازجي؛ جرجي زيدان)، مرورا بتيار الانطباعية المتأثر ببعض التيارات الفلسفية والمناهج النقدية الغربية(طه حسين؛ العقاد؛ ميخائيل نعيمة)، وتيار النقد الواقعي الرومانسي والنقدي(محمد مندور)؛ والواقعية الاشتراكية (محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس؛ بوعلي ياسين ونبيل سليمان؛ وفي المغرب: إدريس الناقوري؛ نجيب العوفي؛ وعبد القادر الشاوي)، ونقاد البنيوية التكوينية (خالدة سعيد؛ يمنى العيد؛ و محمد برادة). وصولا إلى النقد الجديد من البنيوية الشكلانية (كمال أبوديب؛ سيزا قاسم؛ إبراهيم الخطيب)، والنقد السيميولوجي (خالدة سعيد؛ عبد الفتاح كيليطو؛ سعيد بنكَراد؛ وغيرهم)، ونقد ما بعد الحداثة من النقد الثقافي (عبد الله الغذامي؛عبد الرزاق المصباحي).

في متابعته لهوية النقد العربي استنادا إلى الأصول والمرجعيات في تنوعها وامتداداتها وديناميتها، انتهى الأستاذ محمد أقضاض إلى "أن ذلك كله حكمه التأثر إلى درجة الاستنساخ بالغرب، وهو ما سحب عن هذا النقد العربي أصالته وأيضا هويته كظاهرة معرفية. وليس من الممكن التخلص من هذا التأثر، خاصة وأن ذلك الغرب "يسكننا"، كما قال المرحوم عبد الكبير الخطيبي. فيضطر النقد العربي إلى أن يوسع سوقه الاستهلاكية لمنجزات الغير. لذلك يبقى مشدودا إلى النقد الأجنبي يستقي منه أسباب

حياته، إما لاستنهاض الماضي وإثبات الذات، أو لاستنساخ النظريات والمناهج المتجددة ليستمر في الحياة"[1].

- **سفر النظريات والأفكار**، وهو تصور اقترحه إدوارد سعيد (1935-2003) لتفسير علاقة النقد العربي الحديث بالنقد الغربي. ولهذا السفر أربعة أشكال: تأثير معترف به، تأثير لا واع، اقتباس خلاق، تملك شامل. وككل سفر يصيب النظرية الوهن والضعف وتتحول "إلى شيء مختزل ومصنف ومؤسساتي"[2] .

في النقد المغربي الحديث، فإن سفر النظريات اتخذ الوضع الذي كشف غطاءه بنظر حديد الدكتور سعيد يقطين في القول التالي:

"بالنسبة إلينا، في كل مرة نبدأ من جديد. وهذا الجديد لا ينبع من انتقال طبيعي للنظريات، ولكن من "نقل" يتم بطريقة تقوم على التكرار. لذلك قد تتراكم الدراسات في مجرى واحد لكنها مختلفة ومتخالفة ومتعددة بصورة تقوم على "الافتعال" لا الفعل. ولعله لهذا السبب لا يمكن للتراكم أن يتحول إلى نوع، ويجعل كل أحاديثنا عن "نظرية عربية" ضربا من اللغو"[3].

وعوضا من عملية النقل، يقترح د.سعيد يقطين السفر إلى النظرية حيث "الجذور والأصول"، واستمداد "الروح المنتهجة في البحث لتكوين المعرفة". أي تمكين

[1]- مرجعيات النقد الأدبي العربي، محمد أقضاض، ضمن أعمال الندوة الدولية: الخطاب النقدي العربي وسؤال الهوية، بتاريخ 16 و17 نونبر 2021، بالكلية المتعددة التخصصات الناظور- المغرب.

[2]- عندما تسافر النظرية، تر. مصطفى كمال، بيت الحكمة، ع2، يوليوز 1986.

[3]- انتقال النظريات السردية (المشاكل والعوائق)، ضمن كتاب "انتقال النظريات والمفاهيم"، منشورات كلية الآداب الرباط (سلسلة ندوات ومناظرات رقم 76)، 1999، صص53-68.

المسافر/الناقد من قدراته في الاجتهاد والتفاعل، و"الإيمان بالعلم في مجال الدراسة الأدبية".

- **التبعية الثقافية** التي أنتجتها حركات الترجمة والبعثات العلمية والتعليم في الجامعات الغربية والعربية. وقد لخص هذا الوضع، طه حسين (ت.1973م) في تقديمه لكتاب أستاذه الإيطالي نالينو كارلو (ت.1938م) "تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية"(1904) بقوله: "فكنت أعيش مع الماضي البعيد وجه النهار (محاضرات الشيخ علي المرصفي الأزهري ت.1931)، وأعيش مع الحاضر الأوروبي الحديث آخر النهار (دروس أستاذه نالينو بالجامعة المصرية)"[1].

لقد أفرزت ازدواجية التعليم نخبة مزدوجة التكوين والهوية: وطنية الدم والجلد وغربية الذوق والرأي والفكر. في مؤلفاته "تجديد ذكرى أبي العلاء"(1915)، "في الأدب الجاهلي"(1926)، "مستقبل الثقافة في مصر"(1938)، تم التدشين للبحث في آداب العرب عبر وسيط غربي. قال طه حسين: "وسواء رضينا أو كرهنا فلا بد من أن نتأثر بهذا المنهج(= منهج ديكارت الفلسفي) في بحثنا العلمي والأدبي...ولا بد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا"، مفسرا هذا الميول المنهجي في ما لاحظه من إسراع العقلية الشرقية للاتصال بالغرب قال: "وانتشار العلم الغربي في مصر وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي،

[1]- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، ص7. وقد تصدى الدكتور عبد الله إبراهيم لمنهج طه القائم على المقايسة والمفاضلة بين ثقافتين: عربية وغربية في إطار "الإيديولوجيا الإغوائية والرغبوية" التي تحتفي بالموجه الغربي [انظر كتاب الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص32 وما بعدها]

كل ذلك سيقضي غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيًا"[1]. وقال أيضا: "كانت مصر دائما جزءًا من أوروبا، في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية، على اختلاف فروعها وألوانها[2]. ولهذا لا يتصور طه دراسة الأدب خارج المنهج الأوربي الحديث. لقد "جعل الثقافة الغربية موجها له في بحثه وتفكيره"[3]، وتساءل: "كيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم نأخذ بمناهج البحث العلمي الحديث، وندرس آدابنا كما يدرس الفرنسيون والإنجليز والألمان آدابهم؟"[4].

كان طه حسين الباحث والناقد، وبصفته الريادية كما قال عنه عبد الله إبراهيم (2010)، "من أوائل الذين دشنوا للإشكالية الفكرية- المنهجية التي سوف تتعاظم مع مرور الزمن، وهي إخضاع الذات، بجوانبها المتعددة ومظاهرها المختلفة لمعيار غربي، والنظر إليها بمنظور "الآخر"، والبحث فيها، تكونا وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية، ف"التجديد" و"التحديث" لا تقوم لهما قائمة إلا باحتذاء الآخر رؤية ومنهجا، والأخذ بالأسباب التي أخذ بها"[5]

ولعل هذا ما أتاح لدارسين مثل محمد برادة (1986) الحديث عن "المستودع الأدبي الأوروبي" لدى قراء التراث الأدبي العربي أمثال العقاد والمازني وطه حسين وهيكل. وهو موقف يشاطره في مجال النقد نبيل سليمان (1983) الذي تحسس في الناقد العربي شعورا بالدونية واستصغارا بالذات وانشغالا ب"معامل ومستودعات النقد

[1]- في الأدب الجاهلي، ص 17-18.
[2]- مستقبل الثقافة في مصر، ص29.
[3]- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص34.
[4]- في الأدب الجاهلي، ص 96-97.
[5]- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص53.

الأدبي للآخر"[1]. ليس هذا فحسب، بل إن الرجوع إلى النقد الغربي شكل حجر الزاوية في الخصومات الجدالية لدى محمد مندور الذي اعتمد "على جوستاف لانسون ليدحض المحاولات الساعية إلى تطبيق نظريات نفسية واجتماعية واقتصادية لتفسير الأدب"[2].

أما محمود أمين العالم (1988)، فقد تصور علاقة النقد العربي الحديث بالغرب على أنها رجعُ صدى الصوت على مستويات تهم التصورات والإجراءات، وأيضا على مستوى المفاهيم الإبستيمولوجية والأيديولوجيات. يقول: "إن مختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر، عبارة عن أصداء لتيارات نقدية معاصرة، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم إبستيمولوجية وإيديولوجيات"[3]. يظل الصدى ترديدا حرفيا، لا صوت جديد يكشف عن الذات أو الباث خارج رجع الأصوات النقدية المستوردة.

هكذا فإن علاقة الذات/بالآخر على مستوى النقد الأدبي، وحقيقة الذات في الواقع العربي المعاصر، كانت موضوع دراسات نقدية وفلسفية وسلوكية واجتماعية. وتبعا لذلك، فإن مسألة الهوية ليست بسيطة ومختزلة أن تتصور، بقدر ما ترتفع إلى درجة القضية التاريخية التي استأثرت بالنقاش الفكري والثقافي العام بين طوائف المثقفين في العالم العربي بشأن النهضة الحديثة وتفسير القرآن وقراءة التراث والأدب العربيين وأوزان الشعر الحر والترجمة واللغة والدين وغيرها. وقد درس أنور الجندي (ت.2002م)

[1]- محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، ص11- مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص48.

[2]- محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص33. وانظر نفسه، ص 40-41.

[3]- الجذور المعرفية والفلسفية للنقد العربي الحديث والمعاصر، ضمن الفلسفة العربية المعاصرة (بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني بالجامعة الأردنية)، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988، صص75-100

ستين معركة كبرى منذ بداية القرن العشرين إلى غاية سنة 1940، في كتابيه "أضواء على الأدب العربي المعاصر"(1969م)، و"معارك أدبية"(1983) في الأدب والنقد والثقافة والترجمة، وفي اللغة والدين والعلم، وفي الأساليب والمضامين.

2- معارك أدبية ومساجلات نقدية:

لتمثيل الوضع في قطاع السجال النقدي الحديث، من الضروري تسجيل الملاحظتين التاليتين:

تنص **الأولى**، على أنه خارج ما تراكم من سباب وقذف وشتيمة في هذه المعارك والمساجلات النقدية، فإنها تكون قد أثرت النقاش في الساحة الثقافية المعاصرة مشرقا ومغربا، وفي تبادل الآراء وإنعاش المواقف بشأن أسئلة وقضايا ثقافية وأدبية ولغوية وعلمية وفكرية وفلسفية، مما ساهم في ازدهار النهضة الأدبية والنقدية المعاصرة.

وتشير **الثانية**، أنه في خضم صيرورة المساجلات والمعارك النقدية، تطورت المناهج وانتعشت المصطلحات والمفاهيم والترجمة، وبرزت على الساحة النقدية مدارس وتيارات قائمة الذات، ستسفر بعد ذلك عن حجم هائل من الترجمات والكتابات والدراسات النقدية المتنوعة الروافد والمقاصد، وعدد مهم من الأدباء والشعراء والنقاد والبلاغيين الجدد البارزين في المحافل الأكاديمية والمنابر الأدبية والمجلات العلمية. ولكل هويته ووجهته الذاتيان الخاصان. ولكل مقاصده الصريحة والمضمرة.

حسب أنور الجندي "بدأت هذه المعارك منذ وقت مبكر منذ عام 1914 برسالة منصور فهمي التي قدمها للدكتوراه في باريس وهاجم فيها الإسلام، وموضوعها "حالة المرأة في التقاليد الإسلامية وتطوراتها" وقد كتبها تحت إشراف أستاذ يهودي هو "ليفي بريل".

وكانت هذه الرسالة فاتحة اتجاه أطلق عليه من بعد "تيار التغريب" سار فيه كثيرون: من بينهم طه حسين ومحمود عزمي وسلامة موسى وعلي عبد الرازق وإسماعيل أدهم وعبد العزيز فهمي ولطفي السيد. وقد شمل هذا التيار: 1. مهاجمة القومية العربية والوحدة العربية. 2. مقاومة اللغة العربية والدعوة إلى العامية. 3. الدعوة للكتابة العربية بالحروف اللاتينية. 4. مهاجمة الخلافة والإسلام والدين بصفة عامة. 5. اتهام العرب بالتخلف العقلي وهي نظرية "رينان". 6. النزعة اليونانية واعتبار اليونان أساتذة العرب. 7. تصارع الثقافات الفرنسية والإنجليزية. 8. إثارة الاتهامات حول القرآن والإنجيل والتوراة بالشك في نصوصها والحمْلة على رسول الإسلام والحضارة الإسلامية. 9. تغليب الجانب الأسطوري على السيرة المحمدية. 10. الدعوة إلى الأدب المكشوف. 11. معارك الفن للفن. 12. الدعوة إلى نقل الحضارة خيرها وشرها ما يحمد منها وما يعاب. 13. إنكار فضل العرب على الحضارة. 13. الدعوة إلى الفرعونية"[1].

على أن أشهر المعارك وأعنفها في القرن العشرين، تلك التي دارت بين الرافعي (ت.1937م)، وطه حسين (ت.1973م) مع صدور كتابه "في الشعر الجاهلي" عام 1926، وبين الرافعي والعقاد (ت.1964م) من جهة ثانية. لقد أنجبت هذه المعارك سلسلة من المقالات والدراسات والمؤلفات بعناوين مشحونة بالصراع الفكري والثقافي بين المدرسة

[1]- معارك أدبية، ص،5-6.

الإسلامية التي يمثلها الرافعي، و"المدرسة الليبرالية المتحررة التي تعتبر لطفي السيد أستاذها الأول"[1]. وكان حصاد المعركة كتابي الرافعي "تحت راية القرآن" في نقد طه حسين، و"على السفود" في نقد العقاد.

وطبيعي أن تختلف المدرستان في منطلقاتهما ومسلماتهما الفكرية، وفي تقديرهما للتراث والأدب وفي المصطلحات الموظفة في التحليل والنقد. لقد أخذ الرافعي على عاتقه النضال على القرآن، وعن التعبير العربي السليم، والدفاع عن التراث الإسلامي أمام هجمات المستشرقين والمسيحيين والديكارتيين كما يسميهم [تحت راية القرآن]. لقد أظهر إيمانا "غير محدود بإسلامه وعروبته" كما قال عنه مصطفى الشكعة، واعتبر "الأدب المعاصر له ضعيفا جدا، وأن لقب الأديب قد ابتذل". وهذا ما جر عليه خصومة مع عبد الله عفيفي (شاعر الملك)، والعقاد وزكي مبارك "الذي ذكر له الرافعي أكثر من مائتي غلطة في تحقيقه لكتاب زهر الآداب"[2].

في مؤلفه في الأدب الجاهلي، أراد منهج طه حسين أن يفصل الأدب وتاريخه عن كل ما يتصل بالهوية والقومية والدين، قال" يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها؛ وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها"[3]. وبالمقابل، "انتهاج منهج الشك في كل شيء". وكان من نتائج هذه الدعوة اعتبار القرآن "مصدرا غير موثوق به"، وأنه "مرآة للحياة الجاهلية"، وأن الكعبة "أسطورة استغلتها قريش لتجد أصلا تاريخيا لنهضتها السياسية والدينية"، و"أن الشعر الجاهلي منحول بعد الإسلام"، و"أنه

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي، نظراته النقدية ومعاركه الأدبية، عبد الجليل هنوش، فضاء آدم للنشر والتوزيع – مراكش المغرب، ط1، 2020، ص78.

[2]- نفسه، صص: 77-78.

[3]- نفسه، هامش ص91. وانظر في الأدب الجاهلي، ص57.

لا يمثل العصر الجاهلي وإنما الذي يمثله هو القرآن"، و"أن غزل امرئ القيس ليس له وإنما هو لابن أبي ربيعة".

وقد رد عليه الرافعي ردا عنيفا وحمل الجامعة المصرية مسؤولية ما يذهب إليه طه حسين[1] الذي كان في نظره "أول من اجترأ على الأدب العربي بالمسخ والتكلف وقال فيه بالرأي الأحمق، وأداره على الوهم البعيد. أما الناقد الأدبي، فإنه اسم لا يستحقه طه لأنه لا يمتلك موهبة تجمع بين العلم والفكر والمخيلة، ولأن الشعر ليس من طبيعته"[2].

في المغرب، قامت في السبعينات مساجلات عديدة على أعمدة صحيفة المحرر والعلم همت السجال الفكري الفلسفي لمحمد عابد الجابري لعبد الله العروي حول التاريخانية، والسجال التاريخي بين محمد زنبير وعبد الكريم غلاب حول كتابه "تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب"(1976)، والسجال الثقافي بين غالي شكري وعبد الكبير الخطيب حول موضوع "غربة" المفكرين والأدباء المغاربيين الذين يكتبون بغير لغتهم الأم، والسجال النقدي بشأن "أزمة النقد" بعد وصول البنيوية إلى الجامعة المغربية، بين "السلفية الشعرية" (حسن الطريبق) و"التعاونية النقدية الاشتراكية"(أحمد المجاطي، الطاهر بنجلون، نجيب العوفي، محمد بنيس، إدريس الناقوري وإلياس إدريس). وفي مجال القصة القصيرة، نشب السجال بين الناقد البشير الوادنوني (إدريس الناقوري/ الناقد الإديولوجي) وبشير جمكار/ الكاتب البورجوازي بشأن طبيعة الكتابة القصصية ووظيفتها. وغيرها من الخصومات كثير.

لقد قامت المعارك النقدية المغربية الحديثة والمعاصرة في مساجلاتها على مسألة المنهج والهوية، وناقشت ضمن حدود روافدها النظرية التراثية أو الغربية الحديثة أو هما معا، طبيعة

[1]- نفسه، ص92-93.

[2]- نفسه، ص 96.

ووظيفة الفن والأدب وعلاقتهما بالهوية وبناء "نظرية محلية للنص" لا تصادر الواقع، مثلما لا تلغي "خصوصية النص الأدبي" باستدانة منهجية تصير غاية وهدفا، أو باقتراض "مناهج كونية" صالحة لكل الأجناس الأدبية، ولكل اللغات الأدبية. كما ساجلت ضمن اتجاهاتها السياسية والنقدية مفاهيم الثقافة والمسألة النقدية والشعرية وأزمة النقد و"مأزق النص الشعري" وهو عنوان المقال الذي حرره نجيب العوفي (1980) فَجَرَ عليه صوت محمد بنيس العمودي بعد إشهار العوفي والكشف عن "إفلاس الشعرية ودخول النص الشعري الإحداثي في عنق الزجاجة"[1]

كان الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي (وهو من رواد حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، صدر له أول ديوان سنة 1959 بعنوان "مدينة بلا قلب"، واشتهر بميوله اليساري العلماني) قد نشر مقالة على صفحات جريدة الشرق الأوسط (1983) انتقص فيها من قيمة الشاعر المغربي الحسن اليوسي(ت.1102هج) واعتبر شعره منحطا وساذجا وتقريريا جافا. فرد عليه عبد الله كنون (ت.1989م) وهو من رواد النهضة السلفية في المغرب منذ منتصف العشرينيات. ورأى حجازي في هذا الرد إنكارا لحركة التجديد الشعري ودوره فيه[2].

قد ينظر المتتبع لنقد بنسالم حميش لأطروحة طه حسين "فلسفة ابن خلدون الاجتماعية" إنصافا إقليميا للتاريخ المغاربي ولهوية صانعيه وممثليه خلال القرن الهجري الثامن، والتصدي بالمقابل لعقلانية طه حسين التي تعوزها "الدقة العلمية" وتشوبها "نزعة مصروية مكشوفة"[3]، أي نزعة إقليمية معادية لهوية مصيرية بين المشرق "القريب" والمغرب.

[1]- انظر في هذا كتاب المجلة العربية عدد 234 سنة 1437هج من إعداد: محمد القاضي بعنوان: مساجلات نقدية في الثقافة العربية المعاصرة. وهو كتاب ضم نصوصا مهمة من مجلات عربية ومن مؤلفات في المعارك الفكرية والثقافية في المشرق والمغرب.

[2]- نفسه، صص 75-79

[3]- نفسه، صص72-74

ختاما، إن الدرس الجامعي المغربي، وهو يتطلع لآفاق استكمال نهضة الفكر المعاصر، سعى دوما لإثبات حضوره الثقافي واستكمال العدة المنهجية والتطلع لما استجد من نظريات ومناهج العلوم في الغرب. "وإن البحث عن المنهج لهو بحث مشروع لاكتشاف حقيقة الذات في الواقع العربي الحديث. وإذا كان التمرس بالمنهج مسؤولية علمية (...)، فإن التعمق في النظرية بخلفياتها يزيد من حدة تلك المسؤولية"[1] .

[1]- حول مسألة المنهج في القديم، عباس أرحيلة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 70-71 سنة 1979، صص 70-75.

المراجع:

1. إبراهيم عبد الله:

- **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

2. إدوارد سعيد:

- **عندما تسافر النظرية، ترجمة: مصطفى كمال، بيت الحكمة، ع2، يوليوز 1986.**

3. أرحيلة، عباس:

- **حول مسألة المنهج في القديم، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 70-71 سنة 1979.**

4. أقضاض محمد:

- **مرجعيات النقد الادبي العربي، ضمن أعمال الندوة الدولية: الخطاب النقدي العربي وسؤال الهوية، بتاريخ 16 و17 نونبر 2021، بالكلية المتعددة التخصصات الناظور– المغرب.**

5. برادة محمد:

- **محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1986.**

6. بوطيب عبد العالي:

- **إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، مجلة علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة– السعودية، مج7، ج26، دجنبر 1997.**

7. تاكفراست بشرى (منسقة):

- **هجرة النصوص وتحولاتها في الأدب العربي، أعمال ندوة بكلية اللغة العربية مراكش يومي 8–9 ماي 2014، مطبعة مراكش، ط1، 2014.**

8. الجندي، أنور:

- **المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.**
- **المساجلات والمعارك الأدبية في مجال الفكر والتاريخ والحضارة (57 معركة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.**

9. خير الدين، نصر عبد الرحمن:

- **نحو تثاقف متوازن، أمواج للنشر والتوزيع عمان – الأردن، 2016.**

10. سليمان نبيل:

- **مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.**

11. العريان محمد سعيد:

- **حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط3،1955**

12. العوفي نجيب:

- **درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، البيضاء، 1980.**

- **توْطئة في نقد النقد: النقد العربي والنقد الغربي، أيّ تفاعل؟!، ضمن أعمال الندوة الدولية: الخطاب النقدي العربي وسؤال الهوية، بتاريخ 16 و17 نونبر 2021، بالكلية المتعددة التخصصات الناظور– المغرب.**

13. صليبا، جميل:

- **المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، 1982.**

14. طه حسين:

- **تقديم كتاب تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، كارلو نالينو، دار المعارف بمصر، ط2، 1970.**
- **في الأدب الجاهلي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، 2014.**
- **مستقبل الثقافة في مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، 2014.**

15. القاضي، محمد:

- **مساجلات نقدية في الثقافة العربية المعاصرة، كتاب المجلة العربية عدد 234 سنة 1437هج، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض.**

16. هنوش، هبد الجليل:

- **مصطفى صادق الرافعي، نظراته النقدية ومعاركه الأدبية، فضاء آدم للنشر والتوزيع مراكش المغرب، ط1، 2020.**

17. يقطين سعيد:

- **انتقال النظريات السردية (المشاكل والعوائق)، ضمن كتاب "انتقال النظريات والمفاهيم"، منشورات كلية الآداب الرباط (سلسلة ندوات ومناظرات رقم 76)، 1999.**

صُورة الآخر من منظور النّقد الأدبيّ:

سؤال المرجعيّة والخُصوصيّة في تقبّلِ المُصطلح النّقديّ الحديث

- **د. الذّهبي اليوسفي**

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، تونس

ملخّص

غالبا ما تُطرح علاقة الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث بالنّقد الغربيّ وفق ثنائيّة العقل المستهلك/المتقبّل الشّرقيّ والعقل المنتج المركزيّ/الغربيّ، وما يستتبع هذه الثّنائيّة من قضايا تظلّ محلّ بحث في شتّى العلوم والمعارف. ونظرا إلى تعدّد زوايا مُقاربة علاقة النّقد العربيّ الحديث بالنّقد الغربيّ، فقد اخترنا أن نتناولها من زاوية نقديّة تبحث في مستويات هذه العلاقة انطلاقا من خطاب النّقد الأدبيّ وتحديدا من خلال تقبّل الجهاز المصطلحيّ النّقديّ الوافِد على النّقد العربيّ وما يطرحه من إشكاليّات مدارها «سؤال المرجعيّة» و«الخصوصيّة» في استعارة هذه المادّة المصطلحيّة، وتبيّن ما إذا كان توظيف هذا الجهاز المصطلحيّ قد أفاد خطابنا النّقديّ؟. هذا بالإضافة إلى إدراك طبيعة هذا الحوار المصطلحيّ والوقوف على أهمّ أبعاده النّقديّة والثّقافيّة.

معلوم أن مدخل الخطاب النّقديّ الخاصّ بالأدب مُصطلحيّ بالأساس. فالمناهج والنّظريات النّقديّة الوافِدة لا يمكن استيعابها وتمثّلها ما لم يَتمّ تمثّل النّواة الّتي تشكلّت منها. ولما كان المصطلح هو ما به تتحدّد المعرفة العلميّة الصّحيحة، فإنّ تَعَقُّبَ هذا الجهاز المصطلحيّ الوافد على الخطاب النّقديّ العربيّ يكتسب مشروعيّته المعرفيّة والعلميّة. فالمصطلح النّقديّ

الوافد تشكّل في سياق معرفيّ وثقافيّ مُعيّن أكسبه قيمة معرفيّة مُحدّدة تخصّ الثّقافة الّتي تشكلّ فيها مصطلحا يُسميّ مفهوما مُحدّدا، واستعارة هذا المصطلح من ثقافته الأمّ إلى ثقافة أخرى يطرح إشكاليّة «الحُمولة الفكريّة» وما يمكن أن تُفضي إليه من تلاعب بالمصطلح وتغيير وجهته المفهوميّة. وفي هذا السّياق تُطرح قضيّة «الهويّة الثّقافيّة» للمصطلح النّقديّ الوافِد ومِحنة انتمائه إلى ثقافة أخرى مُغايرة، لأنّ المصطلح الوافِد أيّا كانت طبيعته، تتغيّر مادّته الأوّليّة المكوّنة له بتغيّر سياق إجرائه. وبهذا يمكن أن نُعايِن «الكفاءة المفهوميّة» لهذا المصطلح في الثّقافة النّقديّة العربيّة. ووفق هذا التّصوّر سنحاول أن ننظر في طبيعة هذه العلاقة مُقتصرين على نماذج مُصطلحيّة من خطاب النّقد الأدبيّ الحديث نتبيّن من خلالها مُستويات هذه العلاقة، وما استتبعها من قضايا نقديّة تخصّ ثنائيّة المرجعيّة الغربيّة والخصوصيّة الثّقافية العربيّة في مجال النّقد الأدبيّ. وعلى هذا الأساس تندرج هذه المداخلة ضمن المحور الأوّل الموسوم بـ(تلقّي النّقد العربيّ الحديث نظريّات النّقد الغربيّ: المكاسب والإشكالات).

كلمات مفاتيح: المصطلح النّقديّ الحديث- هُويّة المصطلح- محنة الانتماء- الحمولة الفكريّة- المرجعيّة والخصوصيّة- الكفاءة المفهوميّة.

مقدّمة

استقطبت صورة الآخر في علاقته بالأنا اهتمام عديد الباحثين والنّقّاد العرب[1] الذين أولوا اهتماما بهذه الصّورة الّتي طالما كان لها دور فعّال في تحديد هويّة الأنا الثّقافيّة والمعرفيّة.

[1] – لعلّ من أهمّ البحوث الّتي طرحت مفهوم الآخر بالمعنى الحديث هو بحث إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السّلطة، الإنشاء....، نقله إلى العربيّة كمال أبو ديب، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة، 1981. ونحيل إلى الفصل الأوّل على وجه الخصوص المتعلّق بالتّعرف على الشّرق. كما نحيل في هذا الإطار أيضا إلى بعض البحوث الّتي اهتمّت بالأخر منظورا إليه من الأنا في العصر الحديث

وهذا ما استدعى الانفتاح على هذا الآخر الّذي يتحدّد في هذا السّياق بالغرب، والّذي أصبح يمثّل مرجعا أساسيّا، ووحيدا في عديد المجالات المعرفيّة، على الرّغم ممّا يرافق الأخذ عنه من احترازات عديدة نبّه عليها أغلب المهتمّين بصورة الآخر في المخيال العربيّ الحديث. وعلى الرّغم ممّا يستتبع الانفتاح عن الغرب من إشكاليّات تتعلّق بالخصوصيّة الثّقافيّة، فإنّ الدّعوة إلى ضرورة الأخذ بما توصّل إليه في شتّى المجالات العلميّة والمعرفيّة تبدو ملحّة ولا فَكَاكَ منها. ويُبيّن تاريخ المعرفة حديثا أنّ الغرب كان له تأثير هامّ في تشكيل الثّقافة العربيّة كما يتجلّى في عديد مجالات المعرفة. فَمَنْ منّا يُنكر ما أفاده بعض المفكّرين العرب من ثقافة الغرب كما يتجلّى في بعض مؤلّفاتهم؟[1]. وَمَنْ منّا يُنكر ما كان للبعثات العلميّة من انعكاس هامّ على الواقع الثّقافيّ العربيّ حديثا؟ فَخُذْ مثلا رحلة الطّهطاوي (1801– 1873) أو طه حسين أو توفيق الحكيم وغيرهم كثير؟ أَفَلَمْ يكن للثّقافة الغربيّة أثر بالغ في تكوين ثقافة هؤلاء الأعلام المراجع في الفكر العربيّ الحديث[2]؟ ثمّ أليس للغرب الفضل الكبير فيما يشهده العالم اليوم من قفزة رقميّة اكتسحت جميع مجالات المعرفة الإنسانيّة، حتّى أصبح العالم قرية صغيرة تستحيل معه العزلة العلميّة والمعرفيّة بحجّة الخصوصيّة الثقافيّة؟ وهو ما استدعى مراجعة بعض المفاهيم الأساسيّة في الثّقافة الإنسانيّة،

ومن أبرزها البحث الذي أشرف عليه الطّاهر لبيب بعنوان: صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه، وهو بحث جماعيّ صادر عن مركز دراسات الوحدة العربيّة ببيروت، 1999. كما نحيل في هذا السّياق إلى بحث عبد الله إبراهيم، المركزيّة الإسلاميّة، صورة الآخر في المخيال الإسلاميّ خلال القرون الوسطى، الدّار البيضاء وبيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 2001. ويعرض فيه الباحث إلى المركزيّة الإسلاميّة القديمة ودورها في تشكيل صورة الآخر.

1 – خير الدّين التّونسي، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحقيق معن زيادة، بيروت: دار الطّليعة للطباعة والنّشر، 1978/عبد الرّحمان الكواكبي، طبائع الاستبداد، بيروت: دار الشّرق العربيّ، ط2/ 1982/ علاّل الفاسي، النّقد الذّاتي، بيروت والقاهرة وبغداد: منشورات دار الكشّاف للنّشر والطّباعة والتّوزيع، 1986.

2 – نكتفي بالإحالة في هذا السّياق إلى طه حسين في كتابه مستقبل الثّقافة في مصر، القاهرة: دار المعارف، ط2، (د. ت)، ألم يتساءل الباحث عن موقع مصر الثّقافي:«أمصر من الشّرق الثّقافيّ أم من الغرب الثّقافيّ. العقل المصريّ متّصل منذ العصور الأولى بشعوب بحر الرّوم». انظـر ص 18.

لعلّ من أهمّها مفهوم «الهويّة». أَفَلَمْ تصبح «الهويّة» مفهوما مشكلا في عصر العولمة؟[1] ثمّ أَفَلَمْ يصبح الاتّجاه ما بعد الحداثيّ وما يطرحه من قضايا على الثّقافة العربيّة إحدى الأطروحات الرّئيسة في الفكر العربيّ الحديث؟[2]. وفي ظلّ هذا الواقع المعرفيّ المتجدّد والمتغيّر يُصبح سؤال الملاحقة الفكريّة والمعرفيّة مطروحا باستمرار على الفكر العربيّ الحديث، دون أن يخلو من روح المساءلة وما تستدعيه من مراعاة للخصوصيّة الثّقافية والمعرفيّة. لأنّ ما من تعارض بين الإفادة من ثقافة الغرب والثّقافة العربيّة، متى قامت هذه الإفادة على أساس سليم يكون فيها للوعي دور كبير فيما يجب أن يستدعيه من ثقافة الآخر. أَفَلَمْ يستفد العرب القدامى من ثقافة الآخر دون أن يتعارض ذلك مع الخصوصيّة الثّقافيّة؟.

لما كان استحضار ثقافة الآخر أمرا ضروريّا، كان لابدّ من الوعي بهذه الثّقافة الدّخيلة، والأخذ بما يفيد منها. ونظرا إلى تشعّب مظاهر حضور هذه الثّقافة في الفكر العربيّ الحديث، فإنّنا سنقصر اهتمامنا في هذا السّياق على ما يخصّ الفكر النّقديّ العربيّ الحديث وتحديدا ما يتعلّق بمجال النّقد الأدبيّ، وإن شئنا الدّقة، فإنّنا سنُولي اهتماما بالوافد المصطلحيّ في هذا الباب على خطاب النّقد الأدبيّ عندنا. وذلك لاعتبارات عديدة أهمّها أنّ استيعاب الوافد الغربيّ من مناهج ونظريّات يتحدّد بما تتوفّر عليه هذه المناهج والنّظريّات من مادّة مصطلحيّة. ثمّ لأنّ باب العلم هو المصطلح أيّا كان المجال المعرفيّ. أضف إلى ذلك قيمة هذا الجهاز

---

[1] – علي حرب، حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ، ط2004/2. وما نحيل إليه في هذا الإطار ما تعلّق بمفاهيم «الحداثة» و«التّراث» و«العالميّة» و«الخصوصيّة» و«العولمة» و«الهويّة»، هل إنّ العولمة تعني ذوبان الهويّة؟، ص11– 13. وانظر أيضا مفهوم «الهويّة» و«الخصوصيّة»، ص 15– 18 ضمن كتاب محمود أمين العالم، الفكر العربيّ بين الخصوصيّة والكونيّة، القاهرة، ط1996/2.

[2] – علي حرب، أوهام النّخبة أو نقد المثقّف، الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1996.

المصطلحيّ في التّأسيس لخطاب النّقد الأدبيّ الحديث عندنا... لننتهي إلى الوقوف على ما يطرحه هذا الجهاز المصطلحيّ من إشكاليّات ظلّت محلّ مساءلة دائمة في فكرنا النّقديّ الحديث. وبهذا التّصوّر تتشكّل صورة الآخر النّقديّة وما يستتبعها من قضايا.

1- في ضبط مفهوم الصّورة

يتنزل البحث في صورة الآخر ضمن علم حديث النّشأة يُعرف عند الغرب بعلم الصّورة Imagologie [1]. وهو منهج في علم الأدب المقارن. ويُعد من أحدث فروعه:«هذا أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من ثلاثين عاما، ولكنّه– مع حداثة نشأته- غنيّ بالبحوث الّتي تبشّر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها روادا في المستقبل» [2]. ويهتم هذا العلم بالبحث في صورة الآخر النّقديّة والثّقافيّة [3]. وأمّا عن أصل مصطلح Imagologie فهو متأخّر الظّهور في الجهاز المصطلحيّ الخاصّ بهذا الضّرب من فروع المعرفة. ولم يدخل المعاجم المتخصّصة إلاّ مؤخّرا[4]

---

[1] – ظهر هذا العلم في المدرسة الفرنسيّة مع جان ماري كاريه Jean-Marie Carr وفرنسوا غويار M.f.guyard الّذي يعدّ من أبرز أقطاب الأدب المقارن في فرنسا كما يتجلّى في كتابه الأدب المقارن عام 1951. ومن ثمّ بدأ هذا النوع من الدّراسات يتطوّر بشكل واسع. وقد ظهر هذا المصطلح في القرن العشرين وتمّ استعماله من قبل دارسي علم النّفس الاجتماعيّ في سياق دراستهم لنفسية الشّعوب ثمّ استعملته النّظريّة الأدبيّة في سنوات السّتّينات من القرن الماضي للدّلالة على الدّراسات المقارنة الخاصّة بالصّورة الأدبيّة والصّورة النّقديّة. كما نشير في هذا السّياق إلى تعدّد المقابلات العربيّة لهذا المصطلح في النّقد العربيّ الحديث من ذلك «الصّورلوجيا» و«الصّورائيّة» و«مبحث الصّورة»...

[2] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مصر: دار نهضة مصر، ط2003/3، ص 419.

[3] -Van Gorp (Hendrik) et autres, **Dictionnaires des termes littéraires**, Paris: Champion classiques Honoré champion, 2005, p, 247 (terme Imagologie).

[4] – انظر على سبيل التّمثيل حضور هذا المصطلح في المعجم المذكور سابقا، ص 247، مادّة (terme Imagologie).

بينما لا نقف على حضور هذا المفهوم في المعاجم السّابقة[1]. وهذا ما يجعل مبحث الصّورة من المباحث الّتي تستقطب الاهتمام، نظرا إلى أهمّيتها في تشكيل الصّورة الثّقافيّة imagerie culturelleالّتي تكوّنها ثقافة عن أخرى وما يستتبع ذلك من إشكاليّات تخصّ الحمولة الفكريّة المتحوّلة بين الثّقافات. وتتحدّد الصّورة في هذا السّياق بالتّصوّر الذّهنيّ الّذي يشكّل تصوّرا ما عن الآخر، بصرف النّظر عن مدى مطابقة هذه الصّورة للواقع من عدمه. والمهمّ هو أنّ هذه الصّورة تحمل ضمنيّا أو افتراضيا أحكاما تخصّ الآخر أو الذّات نفسها الّتي تقول بها المعرفة الصّحيحة أو الخاطئة الّتي نحملها بشأنه[2]. ووفق هذا التّصوّر، فإنّ مفهوم الصّورة يرتبط في تعريفه العام بمفهوم «المرآة» بما أنّ «المرآة» تمثّل انعكاسا لأصل سابق لها وإن كان الانعكاس لا يخلو من الاختيار[3]. وهو ما ينتهي بنا في هذا الإطار إلى أنّ مفهوم الصّورة يتحدّد بالتّصوّرات الّتي يُنتجها النّصّ، سواء أكان أدبيّا أم نقديّا أم ثقافيّا.... عن الآخر.

---

[1] – يكفي أن نحيل في هذا الإطار إلى بعض المعاجم الّتي لم يدخلها هذا المصطلح: **Le Robert Dictionnaire pratique de la Langue Française**, Paris : Éd. France Loisirs ,2002.

Larousse de XX^e siècle, Paris : Librairie Larousse.

[2] -Todorov Tazvetan, Mikhail Bakhtine, **le principe dialogique**, le seuil, Paris: 1981, p, 6.

[3] – يمكن أن نحيل فيما يتعلّق بمصطلح المرآة وعلاقتها بالانعكاس إلى بحث بيار ماشري وخاصّة الفصل الخاصّ ب:لينين ناقدا لتولستوي:

Pierre Macherey, **Pour une théorie de la production littéraire**, Paris : François Maspero, 1980, P, 143.

كما يمكن أن نحيل في هذا السياق أيضا إلى المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1983، لجابر عصفور، ص 20 وما بعدها.

2– النّقد العربيّ القديم يستحضر الآخر

إنّ الوافد المصطلحيّ لا يقتصر على النّقد الأدبيّ الحديث وإنّما يشمل أيضا النّقد القديم. فقد سبق للنّقّاد العرب القدامى أن استدعوا مادّة مصطلحيّة من الثّقافة اليونانيّة الفارسيّة والهنديّة... وقد كان للوافد المصطلحيّ آنئذ دور مهمّ في تشكيل الثّقافة النّقديّة العربيّة قديما. فما من أحد ينفي الجهاز المصطلحيّ الوافد من الفلسفة اليونانيّة في تراثنا النّقديّ كما يشهد عليه بعض النّقّاد العرب القدامى من أمثال قدامة بن جعفر (ت. 337 هـ)[1] وابن رشيق القيروانيّ (390– 463 هـ)[2] وحازم القرطاجنّي (608– 684 هـ)[3]. فقد تضمنت مدوّنات هؤلاء النّقّاد جهازا مصطلحيّا يونانيّا كان له دور هامّ في تكوين المفاهيم النّقديّة القديمة وخاصة من زاوية مساءلة المفاهيم، والمعاني الّتي طبعت الفلسفة اليونانيّة في مستوى صياغة المصطلحات. ولكنّ اللاّفت في النّقد القديم هو محدوديّة استحضار الجهاز المصطلحيّ الوافد على الثّقافة العربيّة. لأنّ العرب قديما كانوا حذرين في استدعاء هذه المصطلحات. وأنّ ما يتمّ استدعاؤه كان من باب الإضافة المعرفيّة، فيعمدون إلى آليّة التّعريب، وعند الضّرورة لا غير. فقد كان النّقد القديم، إذن حذرا ولم يأخذ بآليّة التّعريب إلا عند الضّرورة القصوى، والسّبب في ذلك، الخشية على اللّغة العربيّة من تفشّي الدّخيل الأعجميّ [4]، نظرا إلى الاكتفاء المعرفيّ في الثّقافة النّقديّة العربيّة قديما الّتي لم تكن فيها الحاجة ملحّة إلى اعتماد المصطلح النّقديّ الوافد. وما اضطرّ قدامة إلى المصطلح الوافد، على سبيل المثال، هو مزيد تعميق فهمه للشّعر، بما أنّ

---

1 – قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى، مصر: مكتبة الخانجي، ط3/ 1978.

2 – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، ط1981/5.

3 – أبو الحسن حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، تونس: الدّار العربيّة للكتاب، 2008.

4 – أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط2001/1، ص 6.

الثّقافة اليونانيّة تتوفّر على أسئلة الماهية والوظيفة الشّعريّة. وبهذا، فإنّ صورة الآخر النّقديّة عند النّقّاد العرب القدامى كان حضورها محدودا، وما يُستحضر منها كان من باب الإضافة العلميّة والمعرفيّة وليس من باب الضّرورة والحاجة الملّحة.

ولما كان النّقد في القرن الثّالث والرّابع للهجرة يستدعى المصطلحات الوافدة من زاوية الإضافة المعرفيّة للثّقافة النّقديّة العربيّة، فإنّ الوضع الحالي للنّقد الحديث مختلف تماما، لأنّه يعتمد ما يجدّ في هذا الباب عند الغرب سواء فيما تعلّق بإنتاج المصطلحات أو النّظريّات أو المناهج... كما هو الحال منذ بدايات القرن الماضي على وجه الخصوص. وهذا ما جعل النّقد العربيّ، منذ عصر النّهضة، يعيش معاناة فهم واستيعاب المناهج والنّظريّات الغربيّة، كما ذهب إلى ذلك بعض النّقّاد العرب المعاصرين. فقد كان النّقّاد:«يتأثّرون بالمناهج الجديدة من موقع مختلف يسمح بالتّلقّي ولا يسمح بالمناقشة» [(1)]. وهذا ما يصلنا بآليّات استدعاء المصطلح النّقديّ الحديث الوافد من الثّقافة الغربيّة.

3- صُورة الآخر في النّقد الأدبيّ العربيّ الحديث

- سؤال التّأصيل والتّرجمة

إنّ تقبّل المصطلح النّقديّ الغربيّ يقتضي بالضّرورة الوعي بالأصول المعرفيّة والثّقافيّة الّتي ولدّت ذلك المصطلح في بيئته الأمّ، لأنّ الوعي بسياق النّشأة يُمكّن المتقبّل من إجراء المصطلح، إجراء فعّالا في غير سياقه المعرفيّ والثّقافيّ الّذي نشأ فيه. ومن ثمّة، فإنّ رَبْط المصطلح

[1] -حسين الواد، قراءات في مناهج الدّراسات الأدبيّة، تونس: سيراس للنّشر، 1985، ص 51. كما عرض إلى هذه الإشكاليّة أيضا، محمّد مندور في بحثه النّقد المنهجيّ عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة، نهضة مصر، 2004، ص 5.

النّقديّ الوافد بجذوره، يحافظ إلى حدّ ما على الحمولة الفكريّة لذلك المصطلح، ويجنّبه الانزياح عن مدلوله الأصليّ، وتغيير وجهته المفهوميّة، متى تمّ إجراؤه في غير سياق النّشأة. من ها هنا، يكتسب سؤال التّأصيل قيمة هامّة، في المحافظة على الحمولة الفكريّة للمصطلح الوافد. فالتّأصيل للجهاز المصطلحيّ الوافد، أمر ضروريّ بالنّسبة إلى المتقبّل، أيّا كان مجال إجرائه المعرفيّ. وهذا ما يصلنا بآليّات تقبّل المصطلح النّقديّ الغربيّ في النّقد العربيّ الحديث. ولئن لم يخرج عن آليّتي التّعريب والتّرجمة، فإنّ التّعريب يتراجع أمام ضغط هذا الجهاز المصطلحيّ الوافد، لتظلّ التّرجمة من الآليّات الغالبة على تقبّل هذا الوافد المصطلحيّ.

–**التّعريب**: يبدو أنّ آليّة التّعريب لم تعد تُجدِ نفعا في التّعامل مع الوافد المصطلحيّ على النّقد العربيّ الحديث، نظرا إلى الانفجار المصطلحيّ الغربيّ الّذي أصبح يغزونا. بل ويمثّل ضغطا على الممارسة النّقديّة. فوفرة الجهاز المصطلحيّ الحديث، وما يجدّ منه في الغرب أدّى إلى تراجع آليّة التّعريب. ممّا اضطرّ النّقد العربيّ الحديث إلى اعتماد التّرجمة بديلا يمكن أن يلاحق به هذا الإعصار المصطلحيّ الّذي لم يعد من الممكن صدّه أو الاستغناء عنه. وعلى ما تطرحه التّرجمة من قضايا جوهريّة تتعلّق بالخصوصيّة الثّقافيّة في مجال النّقد الأدبيّ، فقد أصبحت الآليّة المعتمدة في استقدام المصطلح النّقديّ الغربيّ.

–**التّرجمة**: تُعدّ التّرجمة السّبيل الممكن للتّعامل مع الجهاز المصطلحيّ الوافد، بما أنّها تعمد إلى نقل المفهوم بتسمية عربيّة. غير أنّ ذلك لم يمنع من إشكاليّات تخصّ الحمولة الفكريّة، بما أنّ المصطلح يُصاغ في ثقافة غربيّة ومحاولة طرح بدائل مصطلحيّة تزيد من تعميق الإشكال، وإن كانت النّيّة فيها حسنة. وكلّ ذلك يُردّ إلى تنوّع السّياقات المعرفيّة للمصطلح، وتعدّد المدارس النّقديّة، والمناهج الّتي ساهمت في صياغة المصطلح، هذا بالإضافة إلى تعدّد واضعي المصطلح. ويُجمع أغلب المهتمّين بهذه الإشكاليّة، على أنّ ما يمكن تأكيده في سياق تحديد

التّرجمة، هو ضرورة توحيد المفاهيم المترجمة، وذلك بالاتّفاق على مُقابل عربيّ وحيد للمصطلح المترجم، تفاديا لتعدّد مُقابلاته العربيّة من باحث إلى آخر، ومن مكان إلى آخر... غير أنّ توحيد التّسمية هذا، يظلّ من أهمّ الإشكالات المطروحة في النّقد العربيّ الحديث. بل إنّه يظلّ من أبرز مُعضلات النّقد عندنا. ذلك أنّ لكلّ ناقد تسمية خاصّة، وفهما خاصّا، وأحيانا مدلولا خاصّا، للمصطلح. كلّ هذا ساهم في تعقيد مسألة استدعاء الوافد المصطلحيّ، وصعّب على النّاقد العربيّ تمثّل المفهوم، وهو ما تجلّى في سياقات إجرائه، الّتي تكشف تشتّت مُتصوّرات هذه المصطلحات، وتشعّب معانيها. ممّا جعل المصطلح الوافد يعيش محنة انتماء، وانفصام في الهويّة، فلا هو إلى مدلول النّشأة يُؤَصَّلُ، ولا إلى سياقات تقبلّه الجديدة يُثَبَّتُ، ويُفعّل. فظلّ مدلول المصطلح، إمّا مبسّطا أو منحسرا أو متغيّرا... وهو ما سنتبيّنه في دراسات بعض النّقّاد العرب المعاصرين، ممّن اشتغلوا على المصطلح النّقديّ الوافد. وسنقتصر على نماذج من دراسات، كلّ من حمّادي صمّود (مصطلح الكتابة في الدّرجة الصّفر) ومحمّد لطفي اليوسفي (مصطلح الشّعر الحرّ) وعبد السّلام المسدّي (مصطلح اللّسانيّات) ...

4- المُصطلح النّقديّ الوافِد ومحنة الانتماء

لئن كانت علاقة النّقد العربيّ القديم بالوافد عليه من الثّقافات الأخرى، تتشكّل على أساس الإضافة المعرفيّة، ولم يكن استدعاء هذا الوافد من باب الضّرورة الملحّة، فإنّ وضع النّقد العربيّ الحديث مختلف في علاقته بالوافد الغربيّ، بما أنّ الغرب أصبح المصدر الوحيد في باب النّقد الأدبيّ، سواء فيما تعلّق بالنّظريّات أو المناهج أو المصطلحات النّقديّة. وهو ما أفضى إلى

تبعيّة شبه تامّة، تسمح بالتّلقّي ولا تسمح بالمناقشة[1]. وعلى هذا الأساس، يمكن الحديث عن أزمة تقبّل يشهدها النّقد العربيّ، لكلّ ما يفِدُ من الغرب. ولماكان مجال بحثنا في هذا السّياق مصطلحيّا بالأساس، فإنّنا سنحاول الوقوف على أهمّ مظاهر أزمة التّقبّل هذه، والّتي يكشفها رواج المصطلح النّقديّ في الخطاب النّقديّ الحديث، بمسمّيات مختلفة ومعان متعدّدة وبدائل مصطلحيّة متنوّعة في الغالب. كما تكشفه بحوث بعض النّقّاد العرب المعاصرين، الّذين تعقبّوا استدعاء بعض مصطلحات النّقد الغربيّ. وهو ما جعل هذا المصطلح النّقديّ الوافد، يعيش محنة انتماء إلى الثّقافة النّقديّة العربيّة، والّتي تردّ إلى جملة من الأسباب:

– **أنموذج في تَفْقِير المصطلح وتبسيطه**: يجمع أغلب النّقّاد العرب المعاصرين على أنّ استدعاء المصطلح الوافد، أفضى إلى تبسيط في المدلول، تخلّى فيه المصطلح عن معناه الأصليّ أو كاد. ولم يعد استحضاره في خطابنا النّقديّ بنفس مدلوله المرتبط أصلا بالسّياق الّذي نشأ فيه:«بل إنّه كثيرا ما سيحوّل تلك المفاهيم والمصطلحات عن مقاديرها ويُفقّرها ويخلعها عن منابتها ويفتتح تاريخ يُتمها. إذ لا يمكن أن تتمّ عمليّة نقل المصطلح من الثّقافة الّتي ينتمي إليها دون تبسيطه وإفقاره وإلغاء كثافته»[2]. ويردّ ذلك إلى عدم الإلمام الشّامل بالنّصوص الإبداعيّة الّتي في ضوئها تمكّن النّقّاد الغربيّون من ابتداع تلك المصطلحات والمفاهيم[3]. كما يُردّ تبسيط المصطلح إلى أنّ النّقّاد غالبا ما يعمدون إلى الاكتفاء بنقل المصطلح، دون الوعي بمجال استعماله والحقول الدّلاليّة والمفهوميّة الّتي أجْرِي فيها:«إنّ الاكتفاء بنقل المصطلح دون الانتباه إلى مجال استعماله والحقول الدّلاليّة والمفهوميّة الّتي يغطّيها، يحكم على علاقتنا به

---

[1] – الواد، قراءات في مناهج الدّراسات الأدبيّة، ص 51.

[2] – محمّد لطفي اليوسفي، قراءة في المصطلح النّقديّ، ضمن مجلّة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانيّة)، مجلّد 14، عدد1، 2010، ص 45.

[3] – نفسه، 44- 45.

بالسّطحيّة، ويضعنا في موضع من بيده آلة يجهل مأتاها والثّقافة الّتي صنعتها»[1]. فيتراجع المدلول الأصليّ ويحلّ محلّه «الشّرح» و«التّأويل»:«فالنّاقد أحيانا يشرح مفهوم المصطلحات الّتي يستخدمها في دراسته في ضوء معرفته بالمصطلحات الغربيّة، وأحيانا يكتفي بربط مفهوم المصطلح العربيّ بالمصطلح الأجنبيّ، كأن يكتفي بوضع الأصل الفرنسيّ أو الإنجليزيّ بجوار المصطلح العربيّ المقترح، وأحيانا نرى النّاقد يستخدم المصطلح حسبما يعن له، واضعا إيّاه في مواضع يفهم منها أنّه يقصد مفاهيم يمكن التّكهّن بها من خلال الدّلالة اللّغويّة للّفظ الاصطلاحيّ، وحينا رابعا نرى النّاقد يستخدم اللّغة الأدبيّة في وصف الظّواهر الفنّيّة في العمل الأدبيّ، وبهذا فإنّ المفهوم الّذي يمكن الإشارة إليه بكلمة واحدة يظلّ النّاقد يوحى به عن طريق المجاز حينا، والتّشبيه حينا آخر، وضرب الأمثلة حينا ثالثا» [2]. بهذا التّصوّر يتمّ استقدام المصطلح الأجنبيّ في تغييب شبه تامّ للسّياقات المعرفيّة والثّقافيّة الّتي أَوْجدت ذلك المفهوم. فَيُفَقَّرُ المصطلح ويُبَسَّطُ مدلوله. والحال أنّ استقدامه مشروط باستقدامه في سياقاته الأصليّة، وليس في بَتْرِهِ عنها، حتّى يكون المصطلح فعّالا في أيّ سياق يتمّ إجراؤه فيه:«والمصطلحات الّتي يعتمدها أصحابها لقراءة تاريخ أو ثقافة لابدّ أن ينغرس فيها شيء من ذلك التّاريخ ويؤثّر فيها الاستعمال الخاصّ الّذي استعملت فيه. والبقاء على معناها العام يعْني الجهل بما حدث لها من تطوّر وعدم الإدراك للحمولة المعنويّة الّتي اكتسبتها من استعمالها الجديد»[3]. فيكتسب المصطلح قيمته العلميّة من حمولته الفكريّة، الّتي يتمّ توظيفها في السّياق الإجرائيّ الجديد. فلا

1 – حمّادي صمّود، من تجلّيات الخطاب الأدبيّ قضايا تطبيقيّة، تونس: دار قرطاج للنّشر والتّوزيع، ط1999/1، ص 189.

2 – عبد الرّحيم محمّد، أزمة المصطلح في النّقد القصصيّ، مجلّة فصول، مجلد 7، عدد 3– 4، إبريل– سبتمبر، 1987، ص 99– 100.

3 – صمّود، من تجلّيات الخطاب الأدبيّ، ص 169– 170.

المدلول ينزاح عن المعنى الأصليّ ولا السيّاق الإجرائيّ الجديد يتعارض واستقدام المصطلح. ووفق هذا التّصوّر يتشكّل فعل المثاقفة المصطلحيّة السّليم والفعّال.

– أنموذج في خَلْعِ المصطلح (تغْيِيب فعل المُثاقفة): إنّ ظهور المصطلح العلميّ في أيّة حضارة يمثّل مرحلة متقدّمة من النّضج والتّأمّل والوعي[1]. ويكشف أسباب إنتاج المعرفة العلميّة الصّحيحة الّتي تأخذ بالمصطلح أيّا كان مجاله في تلك الثّقافة. وعلى الرّغم ممّا يُوسم به تراثنا النّقديّ من وعي مصطلحيّ، أفاد الثّقافة النّقديّة العربيّة في مرحلة من مراحل ازدهارها، فإنّ النّقد العربيّ الحديث ظلّ مرهونا إلى الوافد الغربيّ الّذي زاد في تعميق الفجوة بينا وبين تراثنا النّقديّ، كما زاد في أزمة علاقتنا بهذا الوافد من مناهج ونظريّات ومصطلحات:«أنّ النّاقد العربيّ لا يقوم باستقدام المصطلحات لاعتقاده أنّ المثاقفة القصديّة الواعية من شأنها أن تمدّ الثّقافات بمفاهيم وآفاق معرفيّة تمكّنها من تطوير أسئلتها، بل تستقدم المصطلحات بضمير معذّب. ذلك أنّه يحاول لحظة استقدامه للمصطلح أن يقوم بعملية تأصيليّه في الثّقافة العربيّة حتّى لكأنّه غير مقتنع أصلا بمقولة المثاقفة. إنّه يستقدم المصطلح ويخلعه من منابته ثمّ يبحث له عن جذور مُمكنة أو مُحتملة في غير تربته وفي غير دياره»[2]. وقد قدّم الباحث في هذا السّياق نماذج مصطلحيّة تكشف هذا الاستقدام الّذي يتعارض ومفهوم المثاقفة السّليم. فنازك الملائكة، على سبيل التّمثيل، استقدمت مصطلح «الشّعر الحرّ»، ثمّ حاولت تأصيله بالعودة إلى بحور الشّعر العربيّ القديم، فأفضى هاجس التّأصيل عند الباحثة إلى «فجوة بين الدّال والمدلول» في

---

[1] – فاضل ثامر، اللّغة الثّانية (في إشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث)، الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1/ 1994، ص 170.

[2] – محمّد لطفي اليوسفي، قراءة في المصطلح النّقديّ، ص 45.

هذا المصطلح[1]. وهو ما يُفيد بأنّ فعل المثاقفة المصطلحيّة، فعل وعي بثقافة الغير، وإدراك لمراحل تشكّل تلك الثّقافة المصطلحيّة، وما شهدته من تحوّلات كبرى، حتى يتسنّى الأخذ الواعي عنها:«والحقّ أنّ الوقوف عند ظاهر الأشياء، وعدم التّعمّق في ثقافة غيرنا وتاريخه، سمة غالبة على كثير من نُقولنا وحديثنا عن الآخر. وهذا طبعا يؤدّي إلى كثير من الخلط، وسوء الفهم، وربّما يحرمنا من أن ندخل في شروط إنتاج معرفة صحيحة، عميقة، واعية، ويجرّنا سوء فهم الآخر على سوء فهم ذاتنا، فنعامل تراثنا معاملة سطحيّة، ونقف دون الغوص على المكونات الحقيقيّة للثّقافة الّتي ننتمي إليها»[2]. إنّ فعل المثاقفة المصطلحيّة إذن، لا يتأتّى بخلع المصطلح من منابته الأصليّة، وإنّما هو عمليّة إدراك ووعي فعليّ، بما يتمّ استقدامه من جهاز مصطلحيّ. وهذا ما يفضي بنا إلى الوقوف على ضرب من انحسار المجال الدّلالي للمصطلح، فيما يستقدمه النّقد العربيّ الحديث من مصطلحات نقديّة.

– أنموذج في انْحِسار المجال الدّلاليّ للمصطلح: يمثّل الانحسار الدّلاليّ لمجال المصطلح النّقديّ، إحدى أهمّ مظاهر محنة الانتماء الّتي تجعل المصطلح غريبا عن الثّقافة المنقول إليها، كما نبّه على ذلك حمّادي صمّود في دراسته لمصطلح:«الكتابة في الدّرجة الصفر» والّذي ردّ أسباب الانحسار في مجال هذا المصطلح إلى قضيّة أشمل تخصّ النّاقلين من الثّقافة الغربيّة. ف:«ما

---

[1] – نفسه، 46. ويضيف الباحث في ذات السّياق:«إنّ هاجس التّأصيل هو الّذي شرع ينخر المصطلح من الدّاخل لحظة استقدامه ذاتها. ثمّة تناقض شرع في العمل والاعتمال. وثمّة فجوة ستظلّ تتّسع بين الدّال ومدلوله إنّ الدّال (الشّعر الحرّ) يضعنا في حضرة ممكنات الكتابة أي التّحرّر من القيود والإكراهات والمدلول (أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل) يسدّ الآفاق جميعها في وجه تلك الممكنات والمحتملات. لقد كان المصطلح في النّقد الغربيّ دالاّ على الحرّيّة، وحالما استقدم صار تحت مفعولات هاجس التّأصيل دالاّ على الممنوع والمحرّم». وانظر في نفس السّياق، ص 46 قراءة الباحث في مصطلح «قصيدة النّثر» الّذي استقدمه أدونيس في مجلّة شعر (1959)، ثمّ كيف تحمّس بعض النّقّاد العرب إلى تأصيل هذا المصطلح،كما هو الأمر بالنّسبة إلى محمّد عبد المطّلب وعبّاس بيضون ومحي الدّين اللاّذقاني وطراد الكبيسي، ص 46– 47. وانظر أيضا، نقد الباحث لمصطلح «موت المؤلّف» الّذي استقدمه عبد الله الغذّامي وحرص على تأصيله في الثّقافة العربيّة، ص 48- 49- 50.

[2] – صمّود، من تجلّيات الخطاب الأدبيّ، ص 169.

طرأ على مجال المصطلح من انحسار، بل اختناق دلاليّ بالنّقل، سببه، في رأينا، عدم التّثبّت عند النّاقلين من المعارف بآداب الغرب وقضاياها»[1]. وهذا ما يستدعي حسب الباحث الرّجوع إلى أصل المفهوم في نشأته الأولى، والإلمام بسياقات تشكلّه الّتي أجْري فيها المصطلح:«إنّ إجراء مصطلح «الكتابة في الدّرجة الصّفر» جاء ضمن قراءة لتاريخ الآداب، ورصد لِما طرأ على أنماط الكتابة من تحوّلات عند كبار الكتّاب الّذين يأتون فعْل الكتابة عن وعي عميق بما يرسمون له من مقاصد، وما يعلّقون به من وظائف» [2]. ولا يخصّ انحسار المجال الدّلاليّ هذا المصطلح، وإنّما ينسحب على أغلب ما يستقدمه النّقد العربيّ الحديث من جهاز مصطلحيّ.

- **تَغْيير الوجهة المفهوميّة للمصطلح**: غالبا ما يطرأ على المصطلحات الوافدة تغيير في المدلول الأصليّ، يجعل المصطلح محلّ مساءلة مستمرّة في الفكر النّقديّ حديثا. ولعلّ من أبرز المصطلحات الّتي عرفت تغيّرا في مدلولها الأصليّ مصطلح «أيديولوجيا» Idéologie[3]. ولئن كان حضور هذا المصطلح إشكاليّا في الفكر الحديث، وخاصّة عند من صاغوه لأوّل مرّة[4]، فإنّ استدعاءه في الفكر النّقديّ العربيّ الحديث ظلّ ضبابيّا، ولم يستقرّ

---

[1] - نفسه، 158.

[2] - نفسه، 163- 164. وانظر في هذا الإطار تتبّع الباحث لسياقات تشكّل هذا المصطلح في الثّقافة الغربيّة كما يفهمه بارت وخاصّة من ص 159 إلى 164.

[3] -تتحدّد دلالة هذا المصطلح في أصل النّشأة ب(علم الأفكار)، راجع:

- Ernest Bloch, **La philosophie de la renaissance**, Paris, Payot, 1974, p 113.

وانظر، في اكتساب هذا المصطلح حمولة فكريّة جديدة تتجاوز مدلوله في أصل النّشأة:

- Friedrich Engels et Karl Marx, **L'idéologie Allemande** (**1845– 1846**) [première partie], présentation et commentaires Jean- jacques Barrère et Christian Roche, Traduction Hans Hildebrand, France :éd. Marie- Hélène Christensen, 1989, P, 69-74.

[4] - انظر على سبيل التّمثيل الطّاهر لبيب، سوسيولوجيا الثّقافة، صفاقس: دار محمّد علي الحامّي للنّشر، (د. ت)، ص 31-32/عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا: (الأدلوجة)، الدّار البيضاء وبيروت: المركز الثّقافي العربيّ، ط4/ 1988، ص 29.

على ترجمة محدّدة، فيكفي أن تنظر في بعض المدوّنات النّقديّة على سبيل التّمثيل، فإنّك لن تقف على تعريف محدّد لمدلول هذا المصطلح، بل إنّك ستقف على بدائل مصطلحيّة، منها من يستحضر بعض المفاهيم القديمة، ومنها من يقترح بدائل مستحدثة وفي الحالتين يظلّ المفهوم غائما ضبابيّا.

– التّقبّل الإشكاليّ للمصطلح النّقديّ الوافد

يجمع أغلب الباحثين في هذا المجال على أنّ تقبّل المصطلح النّقديّ الوافد ظلّ ضبابيّا، ويطرح جملة من الإشكاليّات التي تحُول دون تَثْبِتِهِ في المعجم العربيّ. وذلك لأسباب تتعلّق أساسا، بغياب التّنسيق بين المتخصّصين في هذا المجال، وغلبة النّزعة الفرديّة في ترجمة هذه المادّة المصطلحيّة، بالإضافة إلى محدوديّة نشر وتداول هذه المصطلحات، وهو ما يؤثّر في تقبّل المصطلح الوافد على الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث، بالشّيوع والتّداول ليستقرّ في الاستعمال:«كما يمكن أن نشخّص هنا ضعفا في تعميم هذه المصطلحات وإشاعتها ونشرها واقتصار نشرها وتداولها ضمن مجالات ضيّقة عبر دوريّات ومنشورات محدودة التّداول، بحيث لم تسنح الفرصة أمام القسم الأكبر من اللّسانيّين والمترجمين والنّقّاد العرب للإفادة من هذه المعطيات المشتركة فظلّوا يعتمدون على اجتهاداتهم الشّخصيّة، أو على ما تقدّمه لهم بعض القواميس والمفاهيم العامّة وغير المتخصّصة في هذا الجانب»[1]. ولا شكّ في أنّ لهذا التّقبّل الإشكاليّ تأثيرا في فهم المصطلح، وتحديد مدلوله الأصليّ:«يجد النّاقد العربيّ الحديث نفسه اليوم–ومعه القارئ أيضا– داخل شبكة معقّدة من المصطلحات النّقديّة الحديثة الّتي أطلقها الانفجار النّقديّ الهائل في هذا القرن، والّتي تتطلب الفحص والتّعيين وإعادة التّقويم، تجنّبا لكلّ

[1] – ثامر، اللّغة الثّانية، ص 170.

لبْس أو غموض أو تداخل، وصولا إلى رؤية نقديّة ومنهجيّة حديثة وواضحة، قادرة حقّا على استنطاق النّصّ الأدبيّ وتأويله» [1]. وَلِنَأخذ على سبيل التّمثيل، مصطلح «اللّسانيّات» وما دار حوله من سجال يخصّ تقبّله وإجراءه في الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث. واختيارنا مصطلح «اللّسانيّات» له ما يبرّره. فهو: «العلم الّذي حمل على كاهله كلّ أسباب التّشتّت الاصطلاحيّ بين العرب»[2]. ثمّ لأنّه النّموذج الأقصى للتّبدّد الاصطلاحيّ بين العلماء العرب وبالتّحديد فيما يخّصّ التّسمية الخاصّة بهذا العلم[3]. وقد مرّ تقبّل هذا المصطلح بمراحل عديدة، حتّى استقرّ في الاستعمال بالتّسمية المتداولة اليوم. فقد جرى تلّقّي هذا المفهوم في البداية ضمن مرتبة التّلقّي الحرفيّ[4] ثمّ مرتبة التّجريد الاصطلاحيّ الّتي اعتمدت على الإحياء وتوسّل فيها أصحابها بالتّوليد المعنويّ من القديم المتوارث[5] إلى أن:«انبثق المصطلح الأكثر تجريدا والأبعد ائتلافا والأعمّ تصوّرا وهو لفظ «اللّسانيّات»»[6]. وهذا ما يُفسّر، أنّ ما استتبع مصطلح «اللّسانيّات» من إشكاليّات، تخصّ التّقبّل مردّه خلفيّة أيديولوجيّة تحتجّ بالخصوصيّة الثّقافيّة وضغط الجهاز

1 – نفسه، 189.

2 – عبد السّلام المسدّي، قاموس اللّسانيّات، تونس: الدّار العربيّة للكتاب، 1984، ص 55.

3– نفسه، 56. وقد تتبّع الباحث تقبّل هذا المصطلح عند الباحثين العرب، ورصد مظاهر التّبدّد الاصطلاحيّ في ما يتعلّق بتسمية هذا العلم.

4 – نفسه، 57. وتخصّ هذه المرتبة تلقّي المصطلح بصيغته الأصليّة/الدّخيلة:«اللاّنغويستيك» عند محمّد الأنطاكي في«الوجيز في فقه اللّغة»، بيروت: دار الشّرق، ط2، 1969، ص 7- 12.

5 – وتندرج هذه المرتبة ضمن ما يصطلح عليه الباحث بـ:«تفجير المفهوم الفنّي بتفكيك متصوّره التّأليفيّ إلى العناصر المكوّنة له دلاليّا». فأصبحت التّسمية الخاصّة بهذا العلم:« فقه اللّغة» عند بعض العرب المعاصرين مثل عبد الصّبور شاهين في «علم اللّغة العام»، القاهرة: مكتبة دار العلوم، ط 3، 1978، ص 5- 9، نفسه، 57. وراجع القبول بهذه التّسمية عند باحثين آخرين، ص 61/60/59/58. وتندرج في ذات السّياق الّذي يعتمد الإحياء التّسمية بـ:«علم اللّغة» كما هو الحال عند علي عبد الواحد في مصنّفه «علم اللّغة»، القاهرة: المطبعة السّلفيّة، ط1944 /1962/1957/1950 والطّبعة السّابعة 1973. وانظر تواتر هذه التّسمية عند بعض الباحثين الآخرين، ص 64/63/62/61.

6 – نفسه، 71. وقد رصد الباحث أكثر من عشرين صياغة لتسمية هذا العلم عند الباحثين العرب. انظر كشف هذه التّسميات ص 72.

المصطلحيّ الوافد. وقِسْ على ذلك أغلب الجهاز المصطلحيّ اللّسانيّ الوافد على النّقد العربيّ الحديث.

5- ضغط الخلفية الأيديولوجيّة في تقبّل المصطلح النّقديّ الوافد

لئن كانت الحاجة ملحّة في استدعاء المصطلح النّقديّ من الثّقافة الغربيّة، فإنّ هذه الحاجة ليست في حلّ من بعض الخلفيّات الأيديولوجيّة الّتي تمارس ضغطا على المتقبّل المتخصّص من القبول بهذا المصطلح، كما لو كان بديلا مصطلحيّا يغني عن التّراث النّقديّ، وما توفّر عليه من جهاز مصطلحيّ، أفاد الخطاب النّقديّ القديم. وقد مثّل الانتصار إلى التّراث والخشية على نقاء اللّغة العربيّة من الأعجميّ الدّخيل، قضيّة جوهريّة في كيفيّة الإفادة من هذا الوافد الدّخيل. والحقّ أنّ هذه القضيّة سبق أن تنبّه إليها العرب القدامى، ويكفي أن نستحضر في هذا السّياق ابن منظور وما سبق أن نبّه عليه في مقدّمة لسان العرب، من خطر الأعجميّ الدّخيل على اللّغة العربيّة(1). غير أن وضع النّقد العربيّ الحديث غير وضعه القديم، ومن هنا يطرح الإشكال الأساسيّ المتعلّق بتقبّل المصطلح الوافد، والمتمثّل في الدّعوة إلى استخدام المصطلحات التّراثيّة، للتّعبير عن المصطلحات الدّخيلة بحجّة الحفاظ على سلامة العربيّة:«فبعض المجامع اللّغويّة مثلا تشدّد في اختيار بعض الألفاظ غير المأنوسة وغير المتداولة والّتي تشكّل لونا من ألوان المفاضلة بالنّسبة للقارئ [كذا] الاعتياديّ. وبعضها الآخر يقف ضدّ أيّ شكل من أشكال التّعريب–

---

1 – «وذلك لما رأيته قد غلب، في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان، حتّى لقد أصبح اللّحن في الكلام يُعدّ لحنًا مردودًا، وصار النّطق بالعربيّة من المعايب معدودا. وتنافس النّاس في تصانيف التّرجمانات في اللّغة الأعجميّة، وتفاصحوا في غير اللّغة العربيّة، فجمعت هذا الكتاب في زمنٍ أهله بغير لغته يفخرون، وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون، وسمّيته لسانَ العرب». انظر لسان العرب (مقدّمة المصنّف).

ونعني به هنا نقل المصطلح صوتيّا من لغته الأجنبيّة إلى العربيّة– بحجّة الحفاظ على نقاء اللّغة العربيّة– حتّى لتمثّل بعض هذه السّياسات ردّة إلى الوراء. [... و] قد أثارت بعض هذه الضّوابط اعتراضات عدد من اللّسانيّين والمترجمين العرب»[1]. ويفسر هذا التّشدّد في تقبّل المصطلح الدّخيل بالرّغبة في استدعاء ما أمكن من مصطلحات تراثيّة تقوم مقام الدّخيل. وهذا ما قد يزيد في تعميق الفجوة بين الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث والوافد الجديد من ناحية، كما يعمّق الفجوة بينه وبين التّراث:«وممّا ازداد به الأمر تفاقما دوران المعرفة اللّغويّة بين متصوّرات مستحدثة ومفاهيم متوارثة، وكثيرا ما يتجاذب الميراث الاصطلاحيّ ذوي النّظر فينزعون صوب إحياء اللّفظ واستخدامه في غير معناه الدّقيق، فإذا بالمدلول اللّسانيّ يتوارى حينا خلف المفهوم النّحويّ، ويتسلّل أحيانا أخرى وعليه مسحة من الضّباب تعتّم صورته الاصطلاحيّة فتتلابس القضايا ويعسر حسم الجدل بين المختصّين»[2]. وهذا ما يفضي بنا إلى أنّ المصطلح النّقديّ الوافد، يظلّ محلّ سجال دائم بين المختصّين، نظرا إلى اختلاف مرجعيّاتهم الفكريّة والمعرفيّة من ناحيّة، وضغط الخلفيّة الأيديولوجيّة الّتي تشدّد على تقبّل هذا المصطلح من ناحية أخرى.

خاتمة

إنّ سؤال المرجعيّة والخصوصيّة المتعلّق بالمصطلح النّقديّ الوافد ينفتح على أبعاد ثلاثة على الأقلّ في هذا المستوى من المقاربة النّقديّة. يتمثّل البعد الأوّل في أنّ تلقّي هذا المصطلح ظلّ إشكاليّا في الفكر النّقديّ العربيّ الحديث. وهو ما تكشفه بعض القضايا الّتي كنّا قد بيّناها من انحسار للمجال الدّلاليّ، النّاتج عن خلع المفهوم من منابته دون تمثّل واع للسّياقات المعرفيّة

1 – ثامر، اللّغة الثّانية، ص 173.

2 – المسدّي، قاموس اللّسانيّات، ص 56- 57.

والثّقافيّة الّتي شكّلته مصطلحا نقديّا يسمّي مفهوما معيّنا. فكان أن تشتّت مدلول المصطلح في الخطاب النّقديّ الحديث، سواء في مستوى المدلول أو في مستوى المقابل الاسميّ المقترح لتسميته في الاستعمال. وأمّا البعد الثّاني، فيتمثّل في ضغط الخلفيّة التّراثيّة وما يستتبعها من نزعة أيديولوجيّة بحجّة الخصوصيّة الثّقافيّة، وما يمكن أن يشكّله استقدام هذا الجهاز المصطلحيّ الدّخيل من خطر على اللّغة العربيّة، فكان أن تمّ إحياء بعض التّسميات المصطلحيّة العربيّة لتقوم بديلا اسميّا من هذه المفاهيم النّقديّة المستحدثة. فتضاعف الإشكال في علاقتنا بجهازنا المصطلحيّ التّراثيّ من ناحية، وفي علاقتنا بما نستقدمه من ثقافة الآخر النّقديّة من ناحية أخرى. وبضرب من التّوفيق بين هذين البعدين كان الأخذ بالتّرجمة البعد الثّالث، على ما تطرحه التّرجمة من إشكاليّات، لعلّ أبرزها الوعي بالسّياقات المعرفيّة والثّقافيّة لنشأة المصطلحات النّقديّة الغربيّة. وبهذا تتشكّل صورة الأخر النّقديّة بوصفها صورة مرجعيّة ضاغطة تستدعي الوعي بكلّ مكوّناتها المعرفيّة والثّقافيّة، ليتمّ فعل المثاقفة المصطلحيّة السّليم.

كما تبيّن الأبعاد الثّلاثة الّتي كنّا قد انتهينا إليها في مقاربتنا النّقديّة هذه، أنّ فعل المثاقفة المصطلحيّة في الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث، هو فعل مُغيّب أو يكاد بحسب ما وقفنا عليه من نماذج، نظرا إلى حضور سلطة النّموذج التّراثيّ، بوصفه سلطة محدّدة للقبول بهذه المثاقفة المصطلحيّة. وبهذا فإن استقدام الآخر المصطلحيّ يبقى مشدودا بنزعتيْن اثنتيْن: نزعة الضّرورة العلميّة المعرفيّة ونزعة النّموذج التّراثيّ. وإن لم يكن من تعارض في الأصل بين الإفادة من هذا الآخر المصطلحيّ، والوعي بالموروث النّقديّ، فإن الإشكال هو أن يصبح هذا الموروث النّقديّ—على قيمته—هو المحدّد الفعليّ للقبول بهذا الوافد المصطلحيّ. وبهذا يتحوّل إلى قوّة أخرى ضاغطة على الفكر النّقديّ العربيّ الحديث. من ها هنا يُثار الإشكال. إذ كيف يمكن أن نقبل بهذا الوافد علينا من الآخر، دون أن يتعارض مع الخصوصيّة الثّقافيّة والنّقديّة للأنا؟ وإلى أيّ مدى

يمكن أن يكون لعمليّة الإحياء هذا الدّور التّوجيهيّ في البديل الاسميّ المقترح؟. أَفَلَمْ تتعارض عمليّة الإحياء– في الغالب– مع ما نستقدمه من ثقافة الآخر المصطلحيّة في ما يتعلّق بالبديل الاسميّ لبعض المصطلحات[1]؟. فإلى أيّ حدّ نستحضر التّراث النّقديّ ونحن نستقدم هذا الوافد المصطلحيّ؟. مع أنّ هذا لا ينفي ما للتّراث من قيمة هامّة في تحديد خصوصيّتنا الثّقافيّة والنّقديّة. ولكن هذا السّؤال يجد مشروعيّته من الوضع النّقديّ المختلف الّذي أصبح عليه الخطاب النّقديّ الحديث.

ننتهي إلى أنّ محنة الانتماء الّتي تخصّ الجهاز المصطلحيّ الوافد هي محنة مزدوجة: محنة انتماء وتأصيل في الثّقافة الأمّ. فهذا الجهاز المصطلحيّ ظلّ في الأغلب الأعمّ مبتورا عن سياقات نشأته الأصليّة، وتمّ استقدامه بضرب من التّعسّف أحيانا[2]، ليشهد محنة تمثُّل وتوظيف في غير سياقات إجرائه الأصليّة مردّها تغييب الأطر الثّقافيّة والمعرفيّة في تلقّي هذا المصطلح وإجرائه في غير بيئته الأصليّة من ناحية، وضغط الموروث النّقديّ القديم في الثّقافة المستقدم إليها بحجّة الخصوصيّة الثّقافيّة من ناحية أخرى. فيظلّ سؤال الآخر المصطلحيّ محلّ إشكال دائم في النّقد العربيّ الحديث ما لم يكن استحضار هذا الآخر المصطلحيّ هو في الأصل سؤال مُثاقفة تأصيليّ.

---

[1] – نكتفي بالإحالة في هذا السّياق إلى ما تعلّق بمصطلح «اللّسانيّات» من قضايا تخصّ التّسميّة كما عرض إلى ذلك المسدّي في قاموس اللّسانيّات، ص 55- 72.

[2] – نبّه على هذا الإشكال توفيق الزّيدي في سياق حديثه عن:«حقيقة البنية المتصوّريّة للمصطلح النّقديّ الحديث. أهي بنية قائمة على جدليّة مع النّظام الدّلاليّ للّغة العربيّة والثّقافة العربيّة الإسلاميّة، أم هي، في أغلبها، لا سيّما مع ما يأتينا من الغرب، بنية متصوّريّة مصطنعة نتيجة غزو متصوّريّ لا نملك أن نواجهه إلاّ بكسوة لفظيّة لم تُعدَّ له أصلا؟ ألا يجرّنا ذلك إلى ظاهرة اغتصاب المصطلحات: استعمال مصطلح نقديّ قديم غابت عنّا متصوّراته أو شُوّهت، واستعمال مصطلح نقديّ حديث، غربيّ في أكثره، نُرجّع مكوناته العلاميّة دون متصوّراته ومنابته الأصليّة». توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة المصطلحيّة، تونس: قرطاج 2000، ط1/ 1998، ص 572- 573.

قائمة المـراجـع

أولا: المراجع العربيّة

1. العروي (عبد الله)، مفهوم الأيديولوجيا: (الأدْلوجة)، الدّار البيضاء وبيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، ط4/ 1988.
2. القرطاجنيّ (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، تونس: الدّار العربيّة للكتاب، 2008.
3. بن جعفر (قدامة)، نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى، مصر: مكتبة الخانجي، ط3/ 1978.
4. بن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، ط19821/5.
5. لبيب (الطّاهر) لبيب، سوسيولوجيا الثّقافة، صفاقس: دار محمّد علي الحامّي للنّشر، (د. ت).
6. (حسين) طه، مستقبل الثّقافة في مصر، القاهرة: دار المعارف، ط2، (د. ت).
7. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين)، لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خيّاط، بيروت: دار لسان العرب، (د.ت).
8. ثامر (فاضل)، اللّغة الثّانية (في إشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث)، الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1/ 1994.
9. الجابري (محمد عابد)، إشكاليّات الفكر العربيّ المعاصر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط2005/5.

10.حرب (علي)، أوهام النّخبة أو نقد المثقف، الدّار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، - 1996.

11.حرب (علي)، حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، الدار البيضاء: المركز الثّقافيّ، ط2004/2.

12.صمّود (حمّادي)، من تجلّيات الخطاب الأدبيّ قضايا تطبيقيّة، تونس: دار قرطاج للنّشر والتّوزيع، ط1999/1.

13.العالم (محمود أمين)، الفكر العربيّ بين الخصوصيّة والكونيّة، القاهرة، ط1996/2.

14.عبد الرّحيم (محمّد عبد الرّحيم)، أزمة المصطلح في النّقد القصصيّ، مجلّة فصول، مجلد 7، عدد 3- 4، إبريل- سبتمبر، 1987.

15.عصفور (جابر)، المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1983.

16.المسدّي (عبد السّلام)، قاموس اللّسانيّات، تونس: الدّار العربيّة للكتاب، 1984.

17.مطلوب (أحمد)، معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط2001/1.

18.مندور (محمّد)، النّقد المنهجيّ عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة، نهضة مصر، 2004.

19.هلال (محمد غنيمي)، الأدب المقارن، مصر: دار نهضة مصر، ط2003/3.

20.واد (حسين)، قراءات في مناهج الدّراسات الأدبيّة، تونس: سيراس للنّشر، 1985.

21.اليوسفي (محمّد لطفي)، قراءة في المصطلح النّقديّ، ضمن مجلّة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانيّة)، مجلّد 14، عدد1، 2010، (ص ص 37- 52).

ثانيا: المراجع الأجنبيّة

1. **Larousse de XXe siècle**, Paris: Librairie Larousse.
2. **Le Robert Dictionnaire pratique de la Langue Française**, Paris: Ed. France Loisirs ,2002.
3. Pierre Macherey, **Pour une théorie de la production littéraire**, Paris: François Maspero, 1980.
4. Todorov Tazvetan, Mikhail Bakhtine, **le principe dialogique**, le seuil, Paris: 1981.
5. Van Gorp (Hendrik) et autres, **Dictionnaires des termes littéraires**, Paris: Champion classiques Honoré champion, 2005.
6. Engels (Friedrich) et Marx (Karl), **L'idéologie Allemande** (**1845- 1846**) [première partie], présentation et commentaires Jean- jacques Barrère et Christian Roche, Traduction Hans Hildenbrand, France :éd. Marie- Hélène Christensen, 1989.
7. Bloch (Ernest), **La philosophie de la renaissance**, Paris, Payot, 1974.

النقد العربي المعاصر وسؤال الهوية
في مشروع علي صديقي

• د. عبد الله الكدالي

الكلية المتعددة التخصصات بالناظور، جامعة محمد الأول، المغرب

تقـديم

يقع سؤال الهوية، هذا السؤال القديم الجديد، في صلب إشكالية التحيز التي يطرحها الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، سواء أكان هذا التحيز سلبيا أم إيجابيا، لأن مسألة الهوية تظل الأساسَ والمعيارَ الذي عليه تُقاس سلبيةُ تحيز الموقف النقدي أو إيجابيته. فبالقدر الذي تراعى جوانب الهوية وتستحضر الخصوصيات الثقافية والحضارية تتقوى إيجابية التحيز في الخطاب النقدي، وفي المقابل تتقوى سلبيته في هذا الخطاب بالقدر الذي تغيب تلك الجوانب وتهمش تلك الخصوصيات. والهوية هنا هوية الفكر أكثر من هوية الإنسان، كما يؤكد سعد البازعي، ذلك أن "السؤال المتكرر عن إمكانية تطوير "نظرية عربية في النقد العربي" لا يلبث تحت مجهر التأمل أن يتحول إلى سؤال عن الهوية، هوية الفكر أكثر منه هوية الإنسان"[1].

وهكذا فإن مفهوم التحيز يكشف حقيقةَ الصراع الحتمي والأبدي في تشكيل النظريات والتصورات النقدية بين الهوياتي والكوني، على نحو أفرز في حالة النقد العربي المعاصر،

[1] – سعد البازعي "الاختلاف الثقافي؛ ثقافة الاختلاف"، المركز الثقافي العربي، ط: 1، س: 2008، ص: 85.

كما يرى الدكتور علي صدّيقي، ثلاثةَ اتجاهات ستكون محل النظر والاستجلاء في هذه الدراسة؛ الاتجاه الأول يلغي الهوية العربية أو الخصوصية الثقافية والحضارية بدعوى كونية الأدوات والمفاهيم النقدية المنقولة من النظريات النقدية الغربية، والاتجاه الثاني يسعى إلى التوفيق بين التصورات النقدية الغربية والخصوصيات التي تنفرد بها البيئة العربية فكريا وثقافيا وحضاريا، والاتجاه الثالث يتجه نحو تأصيل المفاهيم والأدوات النقدية التي أنتجها الفكر الغربي في التراث النقدي العربي. ويمكن أن نصطلح على الاتجاه الأول باتجاه "الهوية المفصولة"، وعلى الثاني باتجاه "الهوية الموصولة"، وعلى الثالث باتجاه "الهوية المأصولة".

وقد روعي في هذا الاصطلاح نظرة كل اتجاه إلى علاقة المحلي بالعالمي، أو علاقة الهوياتي بالكوني، أو إن شئنا روعيت علاقةُ الذات بالآخر، ذلك أن هذا الآخر الغربي أضحى في الخطاب النقدي نموذجا كونيا عابرا لكل البيئات والثقافات، على اعتبار أن "مفهوم الكونية، بمدلوليه [يقصد مدلولي الكلية والعالمية]، يشير إلى أن ما يبدعه الغربيون من نظريات ومناهج ومفاهيم، يصدق على جميع الأمم، وأن قضايا المعرفة الغربية، والإشكاليات التي تثيرها، والأجوبة التي تقدمها، تنطبق على المجتمعات كلها، رغم بعدها الجغرافي عن بعضها البعض، ورغم اختلاف سياقاتها التاريخية والحضارية، ورغم تعارض المرجعيات والخلفيات التي تصدر عنها مع مرجعيات المجتمعات المستقبِلة لها"[1].

فالنظر إلى التصورات النقدية الغربية من هذا المنظور الكوني هو ما جعل سؤال الخصوصية والهوية يطرح بشدة، ويُصَيِّرُ علاقةَ المحلي بالكوني مُحَدِّدا للرؤية النقدية وموجِّها للمنهج المعتمد، لأنه عند ما تختلف السياقات التاريخية وتتباين البيئات الثقافية تكون النتيجة إما إبعاد

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"؛ دراسة تحليلية نقدية، دار كنوز العرفة- عمان (الأردن)، ط: 1، س: 2016، ص: 214.

هذا الكوني وإما جعله بديلا للمحلي. ومن ثمة كان نقل التصورات النقدية الغربية والاستفادة منها متعدد الرؤى ومتباين التصورات بين النقاد العرب المعاصرين، حيث ينزع فريق منهم نحو فصل الهوية أو عزلها عن الكوني أو الغربي المنقول منه، وينزع فريق آخر منهم نحو وصلها به من خلال ملاءمة المفاهيم والأدوات مع مقتضيات البيئة الثقافية والحضارية الجديدة، بينما ينزع الفريق الثالث إلى البحث عن أصول تلك المفاهيم والأدوات في الدرس النقدي العربي القديم.

والظاهر أن تصنيف الخطاب النقدي العربي المعاصر على هذا النحو قد شُيِّد على الأساس التقابلي بين الهوياتي والكوني، إذ إمكان تعايشهما جنبا إلى جنب من عدمه هو ما أفرز هذه الاتجاهات الثلاثة، ذلك أن تأكيد دعوى كونية المفهوم النقدي أو خصوصيته يؤسس لإشكالية التحيز في الخطاب النقدي. ولذا يرى الناقد علي صدِّيقي أن كشف التحيز يمر عبر إبطال دعوى كونية التصورات والنظريات النقدي الغربية، فسياق الكتاب قيد الدراسة "يأتي ليكشف عن تحيز النقد العربي المعاصر "الكلي" و"التلفيقي" إلى النقد الغربي؛ يتجلى الأول في ادعاء عدد من نقادنا "كونية" المناهج النقدية الغربية. ويتجلى الثاني في إيمان كثير من نقادنا بإمكانية "التركيب" بين مناهج الغرب ونظرياته من جهة، وبين هذه المناهج ومفاهيم تراثنا النقدي والبلاغي من جهة ثانية، لـ"صنع" مناهج بديلة "جديدة"، و"شاملة"، و"أصيلة"، تراعي خصوصيات النص الأدبي العربي، وتمكننا من تجاوز قصور بعض المناهج النقدية الغربية"[1]، ولذلك "توجهت إلى البحث في هذا الموضوع، للكشف عن تحيزات النقد الغربي، وإبطال دعوى "كونية" النماذج المعرفية الغربية، وإثبات حدودها"[2].

[1] – المرجع نفسه، ص: 12.

[2] – المرجع نفسه، ص: 13.

وقبل التفصيل في هذه الاتجاهات النقدية الثلاثة المنبثقة عن موقع سؤال الهوية في الممارسة النقدية تنظيرا وتطبيقا، يجدر بنا الإجابة عن سؤال نراه محوريا في هذا الموضوع، هو: ما الغاية من طرح سؤال الهوية في الخطاب النقدي العربي المعاصر؟

جدوى سؤال الهوية في نقد النقد العربي المعاصر

إن مسألة الهوية في صياغة النظريات وبناء المناهج النقدية تجد ترجمة لها في السؤال التالي: هل يمكن فصل الخطاب النقدي عن قضايا الهوية والخصوصيات الثقافة الحضارية في عصر من العصور أو عند أمة من الأمم؟ يجيب سعد البازعي عن هذا السؤال قائلا: "الخصوصية في دلالتها الأساسية امتداد لمفهوم الهوية، هذا المفهوم الذي يظل، على الرغم مما أثير حوله من شكوك في الفكر المعاصر، فاعلا في الفكر الفلسفي والاجتماعي والنقدي بأشكاله كافة، تؤكده الممارسات الاجتماعية واللغوية ويحمل شواهده التاريخ من جوانبه كلها"[1].

وليس خفيا أن هذا السؤال جاء في سياق التفاعل القائم بين النقد العربي المعاصر والنظريات النقدية الغربية الحديثة، ذاك التفاعل المتزامن مع النقاش المحتدم الدائر حول سبل تحقيق المشروع النهضوي العربي. غير أن لهذا السؤال جذورا يبدو أنها ترجع في الفكر النقدي العربي إلى قبل هذا التاريخ بكثير، وما قضايا النقد القديم الأساسية؛ كقضية اللفظ والمعنى، وقضية القديم والحديث، وقضية الطبع والصنعة، وغيرها من القضايا، سوى تجسيد لما تثيره مسألة الهوية في المقاربة النقدية للخطاب الأدبي، إذ تضمر مسوغات النقاد القدماء في ترجيح هذا الطرف أو ذاك تحيزا إلى طرف من الأطراف التي تتحاور عصرئذ ثقافيا وحضاريا، حيث يمكن

[1] – سعد البازعي "استقبال الآخر؛ الغرب في النقد العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي، ط: 1، س: 2004، ص: 46.

للدارس أن يلحظ سعيا حثيثا إلى الحفاظ على القيم الثقافية العربية القديمة؛ البدوية، والصحراوية، والشفاهية، وغير ذلك من الأوصاف، قصد بلوغ تعميمها وتسييدها؛ وسعيا حثيثا، في المقابل، من قبل غير العرب إلى التجديد وتحرير التجربة الإبداعية من إرث الماضي، ووصلها بثقافة العصر المشتركة والمتقاسمة.

وليس في الأمر ما يدعو إلى الاستغراب ولا إلى استثناء حقل معرفي من الانشغال بهذا السؤال، أو استثناء حضارة أو بيئة ثقافية، لأن الشعور بالانتماء يتحكم في الفرد ويوجِّهه، سواء أكان واعيا بذلك أم غير واع، لأن التحيز، كما يؤكد الباحث "جزء من الطبيعة الإنسانية. ومن هنا، فإن لكل إنسان تحيزاتِه الخاصةَ النابعة من ثقافته ومجتمعه وتاريخه ودينه، وهي التي تحدد له مجال الرؤية وتوجهه دون أن يشعر بها أحيانا"[1]. إذ ما يعطي الظواهر الإنسانية مضمونها وأفقها هو البيئة الثقافية والتاريخية التي تمثل مرجعا يُستند إليه، ومعيارا أو مبدأ يستعان به ويُلجأ إليه، فالظواهر الإنسانية تكتسب معناها وأبعادها من خلال هذه المرجعية الثقافية، ذلك أن "المرجعية هي الثابت والمبدأ الذي يردّ إليه كل نتاج إنساني، لأنها هي التي تمنح الظواهر الإنسانية، التي لا يمكن عزلها عنها مهما بلغت درجتها من الحياد والموضوعية، المعنى والدلالة"[2].

ولذا فإن سؤال الهوية في تاريخ الحضارة العربية لم يكن مقصورا على الحقل النقدي، بل كان الشاغل الأول للمفكرين والعلماء الأوائل في تعاملهم مع موروث الحضارات الأخرى. يقول الباحث في هذا الصدد: "إن القول بالخصوصية، وبتحيز المناهج والمفاهيم إلى سياقاتها التاريخية والحضارية، ولأفرادها المنتجين لها، قول قديم في تراثنا العربي الإسلامي قدم اتصاله

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 17.

[2] – المرجع نفسه، ص: 30.

بالتراث اليوناني؛ وهذا ما يتضح من خلال رفض كثير من "الفلاسفة المسلمين" لمنطق أرسطو، وسعيهم إلى الكشف عن تحيزاته، وربط فساده بفساد فلسفته الإلهية"[1].

ولم يكتف العرب القدماء بنقد هذه التصورات الواردة في الحضارات والثقافات الأخرى وكشف تحيزها وعدم ملاءمته للبيئة العربية الإسلامية، إذ بادروا إلى اقتراح بدائل تستمد مقوماتها من التربة المحلية، ففي مبحث المنطق مثلا ذكر الباحث أن "مقابل هذا النقد الذي وجهه المسلمون إلى المنطق الأرسطي، سعوا نحو إنشاء منطق بديل، لعل من أبرز سماته خلوه من مباحث الميتافيزيقا، وتوجهه العملي، واعتبار الخبرة الحسية فيه مصدرا من مصادر المعرفة إلى جانب الاستدلال العقلي"[2].

فالظاهر أن اجتهاد علماء العرب القدماء في هذه الحقول المعرفية، واقتراحهم لهذه البدائل التي شكلت لاحقا أسس البحث العلمي في العصر الحاضر، ما كانت لتنشأ لولا قراءتهم النقدية والواعية لتصورات ومشاريع الحضارات الأخرى، ممّا مكّنهم ذلك من كشف تحيزها وانتماءها إلى بيئات ثقافية مباينة للبيئة الثقافية العربية الإسلامية. وهذا يفيد، بمعنى من المعاني، أن سؤال الهوية في حقل النقد الأدبي المعاصر يقود إلى تشخيص واقعه، بل وإلى اقتراح السبل والحلول ليتجاوز العجز والجمود الذي يعاني منه في وضع النظريات وابتداع المفاهيم والأدوات، ذلك أن "الخروج من هذا المأزق لن يتم إلا بالكشف عن الجذور المعرفية والخلفيات الفلسفية واللاهوتية لهذه المناهج، حتى إذا تنبه إليها الناقد، وكان على وعي بها وباستحالة فصلها عن هذه الجذور والخلفيات، أمكنه الخلاص من سلطتها، وانفتحت أمامه آفاق الإبداع النقدي"[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 43.

[2] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 48-49.

[3] – المرجع نفسه، ص : 13.

إذ إن مشكلة المنهج ليست في كيفية تبنيها أو توظيفها بل هي في ما تطرحه من تحدّ، كما يؤكد سعد البازعي، لأن "المناهج ضرورة لا غنى عنها وليس تحديد المشكلات التي تعتور تبنّيها وتوظيفها سوى خطوة أولى نحو تجاوز ما تمثله من تحدّ وتأزمٍ شديدين"[1].

ومن هنا فإن الأزمة التي يعيشها النقد العربي المعاصر تكمن في عدم وعي رواده بتحيز الخطاب النقدي الغربي إلى تصورات تجسد هويته، وفي إنكارهم لحقيقة الترابط الوثيق بين المناهج النقدية المستوردة وهوية أصحابها الفلسفية والثقافية، إذ هم يرون إمكان عزل المنهج أو النظرية عن هذه البيئة الثقافية والحضارية التي نشأ فيها. والمشكلة تعظم في نظر الباحث بجهل هؤلاء النقاد للأصول الدينية واللاهوتية لهذه المناهج، فـ"إذا كان كثير من النقاد العرب المعاصرين ينكرون صلة المناهج النقدية الغربية بأي مضمون فلسفي، ويؤكدون، بالمقابل، أنها "كونية" و"موضوعية"، فلا شك أن إنكار هؤلاء النقاد ونفيهم صلة هذه النماذج بأي عقيدة دينية لا هوتية سيكون أشد وأقوى، رغم الدراسات النقدية الغربية والعربية التي تناولت هذا الموضوع"[2].

فالمأزق الذي يعيشه النقد العربي الحديث والمعاصر والناتج عن استبعاد الهوية وتجاوز السياق التاريخ والحضاري للبيئة العربية، أفضى إلى الاضطراب والعقم في التنظير والتطبيق معا، تنظير يلفق بين التصورات والمناهج وتطبيق سطحي غير قادر على استبطان عوالم النصوص، لأن المنهج ليس مجرد أدوات، بل هو منظومة متكاملة. يقول الناقد: "المناهج مهما اختلفت مجالاتها المعرفية، وخصوصا في مجال العلوم الإنسانية، منظومة متكاملة، تشمل الأدوات الإجرائية، والرؤية المعرفية المؤطرة لها"[3].

---

[1] – سعد البازعي "الاختلاف الثقافي؛ ثقافة الاختلاف"، ص: 82.

[2] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 125.

[3] – المرجع نفسه، ص: 28-29.

ولقد قاد الاعتقاد باستقلال النظريات والتصورات الغربية عن بيئتها الفلسفية والفكرية إلى التلفيق المنهجي والخلط بين الرؤى والتصورات، على نحو ما وقع فيه طه حسين، كما ينبه على ذلك الباحث، إذ يقول: "لقد كان ديكارت يبحث عن مركز ثابت ينطلق منه ويطمئن إليه، مركز لا يشك فيه ويكون نقطة ارتكازه، بعد ما شك في كل شيء حتى في وجوده، وفي الرياضيات التي اتخذها نموذجا لمنهجه، فكان هذا الثابت هو التفكير، فهو موجود لأنه يفكر. أما طه حسين، فقد كان مفهوم الحتمية التاريخية ثابتة ونقطة ارتكازه التي لم يجرؤ على الشك فيها كما فعل ديكارت. وإذا كان هذا يؤكد ما قلناه سابقا عن شك طه حسين، فإنه قد أوقعه في عدد من التناقضات، أهمها أنه، وبسبب تحيزه إلى المنهج التاريخي، وعدم قدرته على التخلص من إساره، قد لفّق بين منهجين متعارضين، وبين رؤيتين فلسفيتين متناقضتين، أي أنه جمع بين ما لم يجتمع في الغرب نفسه"[1]، والمقصود الجمع بين العقلانية والتجريبية.

ويفسر الباحث وقوع النقاد العرب المحدثين والمعاصرين في مأزق التلفيق المنهجي واضطراب الرؤية بالانبهار والإعجاب المبالغين بالنموذج الحضاري الغربي، وخاصة في لحظة تاريخية عجزت فيه الحضارة العربية عن تقديم مشروع نهضوي وثقافي خاص، وقد بلغت درجة الانبهار حد الكف عن مناقشة هذه المناهج ونقدها وتبين قصورها، إذ كل ما يتوجب على الناقد العربي فعله في الحد الأقصى هو استيعاب هذه التصورات وفهمها. ف"كثير من مفكرينا ونقادنا المعاصرين ينظرون إلى النموذج الحضاري الغربي، وإلى ما تنتجه من علوم وفلسفات وآداب وفنون ومناهج ومفاهيم، على أنها منتجات "كونية" و"إنسانية" و"عالمية"، تتجاوز سياقاتها التاريخية، وتتعالى على خصوصياتها وتحيزاتها الحضارية، وتتصف ب"الإطلاق" و"الحياد"

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 196.

و"الموضوعية". وهي لا تحتاج، في نظرهم، إلى أكثر من تمثلها تمثلا صحيحا، واستيعابها استيعابا دقيقا يمكننا من توظيفها، في سياقنا الثقافي الراهن، توظيفا سليما"[1].

وقد بلغ الانبهار بهذه التصورات عند النقاد العرب المحدثين حد التلقي الأعمى والساذج، حتى إن بعضا من هؤلاء النقاد لم يكلف نفسه عناء الاستقصاء الدقيق والفهم العميق لتلك التصورات والنظريات المستقبلة، مما جعل تجنب الوقوع في الانتقائية وسوء الفهم أمرا متعذرا. يقول الباحث: "ثمة نوع من الانبهار بالحضارة الغربية والإعجاب بها يعمي عن إدراك نقائصها، وتهافت على مناهجها ومفاهيمها النقدية دون مساءلة أو نقد، ودون هضم أو استيعاب، أو حتى فهم في بعض الأحيان، ثم هناك الانتقائية في التعامل مع المناهج الغربية والارتحال السريع بينها، كما أن هناك التلقي المتأخر للمناهج الغربية من قبل الناقد العربي، مما يعني أن هذا الناقد متعثر حتى في محاولته متابعة ما يستجد في الغرب من مناهج ومفاهيم واتباعها"[2].

وإذا كان هذا حال النقد العربي المعاصر في الجانب التنظيري، وهو حال ناتج عن عزل المناهج المستوردة عن سياقها التاريخي ونسقها الحضاري، فإن وضع النقد التطبيقي قد تأثر بالعقم والعجز اللذين وسما النقد النظري. فقد ترتب على عزل الخطاب النقدي عن البيئة الثقافية والخصوصيات المحلية، ضعف القدرة على التحليل النقدي للنصوص والافتقاد إلى النجاعة في توظيف الأدوات والمفاهيم، إذ صارت النصوص خادمة للمناهج، وكأنها قوالب تصب فيها تلك المقولات والأدوات. يقول الباحث: "إن استيراد بعض النقاد العرب المعاصرين للمناهج النقدية الغربية، وتوظيفها في قراءة النصوص دون مساءلة أو نقد، راجعان إما إلى اعتقادهم أن ما نقل

[1] – المرجع نفسه، ص: 211.
[2] – المرجع نفسه، ص: 226.

إليهم من هذه المناهج إنما هو أدوات إجرائية محضة، أو إلى إيمانهم بإمكانية عزل هذه المناهج عن مضامينها الفلسفية والدينية. فلما وظفوها، فُرِض عليهم الأخذ بخلفياتها وأسسها، وتبنيها عن وعي أو عن غير وعي. وهو ما يجعل هذه المناهج تفرض سلطتها على الناقد، فتصبح النصوص في خدمة المنهج لا العكس، كما تقضي بذلك الأعراف العلمية"[1].

فكيف ترجى النجاعة في التطبيق؟! والمنهج مقدس ومفروض فرضا، والملام هو النص الذي لا يستجيب لما يقتضيه المنهج، وعاجز عن مسايرة حداثة المنهج وتطوره. فالناقد العربي في هذه الحالة لا يقدر على مساءلة المنهج، ولا التدقيق في ملاءمة النص للمنهج، لأن الأدوات والمفاهيم التي يوفرها هذا المنهج عامة، صالحة لكل البيئات والأزمنة والنصوص، بصرف النظر عن تنوعها وتباينها. بل وكيف يرجى التجديد والإبداع في التنظير؟! والمفاهيم والأدوات جاهزة للاستهلاك، لا يتطلب أدنى تفكير ولا تستدعي أية مساءلة أو مناقشة. يقول البازعي في هذا الصدد: "استقبال الآخر كثيرا ما يتحول إلى نوع من الاستهلاك أو التهالك الذي يؤدي إلى ضمور القدرة على الإبداع، نتيجة للاعتماد على جاهزية المعطى الغربي"[2].

والواقع أن المنهج النقدي لا تمكن تطبيقه على نحو مفيد وناجع، ما لم تراع في توظيفه خصوصية النص الذي يطبَّق عليه، والخصوصية هنا لا تعني السمات الأنواعية التي بها ينماز من أشكال أخرى من النصوص، وإنما تعني الخصوصية الثقافية والحضارية المستمدة من البيئة التي خلق فيها، ومن خلال مراعاة هذه الخصوصية تتحدد الرؤية النقدية التي تغني وتوجه الأداة المنهجية، ذلك أن المنهج ليس مجرد أدوات أو مفاهيم، بل أيضا رؤية موجِّهة.

---

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 13.

[2] – سعد البازعي "استقبال الآخر؛ الغرب في النقد العربي الحديث"، ص: 15.

وعلى هذا الأساس فإن تقييم الخطاب النقدي العربي المعاصر في نقله واستثماره للتصورات والمناهج النقدية الغربية ينبغي أن ينطلق من النظر في هذه الرؤى التي كانت توجهه، وقد حصرها الباحث في ثلاث رؤى تمثل كل رؤية اتجاها نقديا مستقلا، وهي التي آثرنا الاصطلاح عليها بناءً على رؤيتها للعلاقة بين بيئة المنهج الأصلية والبيئة العربية الإسلامية، حيث يفصل بينهما فريق فصلا يستبعد الخصوصيات الثقافية والاجتماعية للبيئة العربية، بينما يوصل بينهما فريق ثان وصلا يتوخى تبييء مفاهيم وأدوات هذه المناهج والتصورات الغربية، بينما يتجه فريق ثالث إلى تأصيل تلك المفاهيم والأدوات في التراث العربي النقدي. ففي الاتجاه الأول تكون الهوية مفصولة عن الممارسة النقدية، وفي الاتجاه الثاني تكون الهوية موصولة، أما في الاتجاه الثالث فتكون الهوية مأصولة. وفيما يلي تفصيل لهذه الرؤى والاتجاهات التي يراها الباحث قاصرةً عن تشييد الجسور بين التصورات النقدية الغربية والبيئة الثقافية العربية، مما قاده إلى اقتراح بديل يمكن أن يمثل اتجاها رابعا.

– اتجاه الهوية المفصولة:

يقيم هذا الاتجاه دعواه على التسليم بكونية المناهج والتصورات النقدية الغربية، فأدواتها ومفاهيمها كلية غير مخصوصة ببيئة دون أخرى، ولا بمرحلة تاريخية محددة، إنها حصيلة جهد العقل البشري المستقل والمحايد والمعزول عن كل المؤثرات والنوازع الذاتية. ولذلك يصطلح الباحث على الضرب من التحيز النقدي بالتحيز الكلي، بحيث يتحيز كليا "إلى الحضارة الغربية، وما تنتجه من ثقافة ومناهج ومفاهيم، وما نتج عنه من اعتقاد لدى عدد من النقاد من أن المناهج النقدية الغربية "كونية"، و"مطلقة"، و"متعالية على الخصوصيات""[1]. وهذا الاتجاه نشأ في نظر

---

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص : 16-17.

الباحث مبكرا مع طه حسين وجيله، حيث يقول: "هذه هي المشكلة الحقيقية لطه حسين وجيله: التحيز الكلي إلى الإنجاز الحضاري الغربي، والنظر إليه على أنه كلي وإنساني يتعالى على الخصوصيات، ومطلق لا يخضع للمساءلة والنقد، وصالح لكل زمان ومكان، ومحايد وموضوعي متجرد من كل الخلفيات"[1].

فإذا كانت مهمة الناقد هي فهم الواقع وتشخيصه أولا ثم اقتراح البدائل والبحث عن الأدوات المناهج ثانيا، فإن النقل الحرفي لهذه الأدوات والمناهج من غير مساءلة ولا مراجعة، بدعوى أنها عالمية ومطلقة، سيقود لا محال إلى الالتفاف والتحايل على مواجهة الواقع؛ واقع النقد، وواقع الثقافة والحضارة، وواقع الحياة اليومية. والحال أن "الناقد أو الباحث العربي ملزم بمواجهة الواقع وليس الالتفاف عليه بوعي ناقص أو بمقولات فضفاضة وغير مختبرة، مثل "عالمية النظريات" أو "الموروث الإنساني المشترك" أو "المناهج المتاحة للجميع"، أو بدعوى أنها نتاج علمي متجاوز لمؤثرات الأيديولوجيا، إلى غير ذلك من الحلول السهلة التي تسهل القفز فوق حقائق الاختلاف وصعوبات الأقلمة والتوطين"[2].

فتجاوز هذا الاتجاه النقدي للواقع العربي وقفزه على حقائقه، تحت شعار عالمية النظرية، أوقعه في مزالق كثيرة وخطيرة، وخطرها كامن في كون هذا الاتجاه النازع نحو فصل الهوية العربية عن الممارسة النقدية يظل اتجاها نقديا مهيمنا في الساحة النقدية، مما يستدعي إيلاءه أهمية خاصة في نظر الباحث لتشخيص واقع الخطاب النقدي العربي. فاتجاه الهوية المفصولة وقع في أربعة مزالق أو هفوات وكان حبيس أربعة أوهام، أما المزلق فهي؛ مزلق الانتقائية، ومزلق

---

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 193.

[2] – سعد البازعي "استقبال الآخر؛ الغرب في النقد العربي الحديث"، ص: 21.

التعسف، ومزلق التعميم، ومزلق الإسقاط. أما الأوهام فهي؛ وهم الموضوعية، ووهم العلمية، ووهم الإجرائية، ووهم الإطلاقية.

➢ المزالق:

– **مزلق الانتقائية**، ويمثل لها الباحث بانتقائية طه حسين في الدعوة إلى الموضوعية العلمية، فهذا الناقد طالما أكد على ضرورة "التجرد من الأهواء في الحكم على القدماء، والتخلص من الإعجاب بهم والإكبار لهم، وهي مقاييس لا يردها إلا مكابر. لكن، إذا كان الأمر كذلك، فلماذا لم يحكمها طه حسين في حكمه على الفلاسفة والأدباء الأوربيين القدماء والمحدثين؟ إذا كان البحث العلمي "الصحيح" يقتضي التجرد من الأهواء والتخلص من الإعجاب، فكل آراء طه حسين متهمة أيضا"[1].

– **مزلق التعسف**، يقود الإيمان بكونية التصورات النقدية الغربية إلى حكم تعسفي يقضي بنفي الإبداع عن حاضر الثقافة العربية، بل ونفيه أيضا عن ماضيها. يقول: "يلاحظ القارئ كيف يؤدي التحيز الكلي إلى الآخر وتقليده، والاعتقاد بعالمية مناهجه وكلية مفاهيمه وما ينتجه من معرفة بشكل عام، لا إلى ضمور القدرة على الإبداع فحسب، وإنما نفي أي قدرة على الإبداع"[2]. ففي نظر هؤلاء تعفي كونية النظريات الغربية وصلاحيتُها لكل البيئات والعصور باقي الأمم والثقافات، والعربَ تحديدا، من كل تجديدٍ للأفكار وإبداعٍ للأدوات والحلول

---

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 186-187.

[2] – المرجع نفسه، ص: 224.

الكفيلة لتجاوز مشاكلها الحضارية، كما أن صياغة الغرب لهذه النظريات لم تكن لتتحقق بهذه الكيفية الكونية والشمولية لولا عجز غيرهم عن اقتراح بدائل وحلول لواقعهم الحضاري.

– **مزلق التعميم والجبرية**، والمقصود بذلك تعميم خصائص الظواهر الطبيعية على الظواهر الإنسانية، مما ترتب على ذلك فرض ضرب من الجبرية أو الحتمية على السلوك الإنساني. وينبه الباحث على ذلك في معرض تعليقه على جنوح النقاد الغربيين ومعهم العرب المعاصرون إلى تعميم الأحكام والأدوات والمفاهيم النقدية، وخاصة تلك المستمدة من علوم دقيقة كالرياضيات والبيولوجيا والفيزياء وغيرها، حيث تم نقلها إلى العلوم الإنسانية لمقاربة الظواهر الإنسانية التي تتسم بالنسبية، وفي مقدمتها الظاهر الأدبية. يقول الباحث متسائلا: "لكن، هل الظاهرة الأدبية مثل الظاهرة الطبيعية تسمح بمثل هذا التعميم في القوانين، وبمثل هذه الحتمية الجبرية؟ أليس الأدب ظاهرة فنية إنسانية وليس ظاهرة طبيعية، والظاهرة الفنية لا تكون عظيمة إلا بقدر قابليتها لتعدد المعاني ولعشرات التأويلات، مما يجعل اختزالها في قانون رياضي عام وجاهز أمرا متعذرا إن لم نقل مستحيلا؟ (...) فإذا كانت الظاهرة الطبيعية مادة قابلة للملاحظة، والقياس، والتعميم، واكتشاف قوانينها، فإن الظاهرة الأدبية تخرج من دائرة التعميم والقياس، لتدخل دائرة الفردية والتخصيص"[1].

– **مزلق الإسقاط**، إن تجاوز السياق التاريخي والبيئة الحضارية والثقافية للتصورات الفكرية والنظريات النقدية أوقع هذا الاتجاه في هفوة الإسقاط والخلط وسوء الفهم، مما حال دون الاستثمار الجيد والمفيد لتلك النظريات، إذ كيف يُتوقع التوظيف المعمق والمفيد لنظرية أو منهج اقتلع من تربة غريبة، غريبة الثقافة تارة، وغريبة الحقل المعرفي تارة أخرى؟! يقول الباحث

[1] – المرجع نفسه، ص: 190.

معلقا على الرؤية النقدية التي وجهت طه حسين في قراءة الشعر الجاهلي: "إن توظيف طه حسين لمنهج ديكارت في دراسة الشعر الجاهلي، انتزاع لهذا المنهج من ميدانه الأصلي وسياقه المعرفي، وتوظيف له في ميدان آخر وسياق مغاير لا يصلح له في صورته الأصلية. ولذلك، يصعب القول بأن طه حسين قد تأثر بمنهج ديكارت ووظفه في دراسته للشعر الجاهلي"[1].

➢ الأوهام:

تُسَوَّغ زيفية الكونية المنسوبة إلى النظريات والتصورات النقدية الغربية، استنادا إلى أوهام أربعة، اثنان مصروفان إلى الشق النظري في النقد، واثنان آخران مصروفان إلى الشق التطبيقي فيه. أما ما ينصرف إلى التنظير فهو وهم العلمية ووهم الإطلاقية، بينما ينصرف إلى التطبيق وهم الموضوعية ووهم الإجرائية.

– **وهم الموضوعية**: يتجلى هذا الوهم في رومانسية هذا المفهوم ومثاليته، إذ كيف يصحّ الإقرار بالموضوعية أو الحياد واللغةُ الإنسانية كما يؤكد عبد الوهاب المسيري "ليست أداة محايدة، مثل لغة الجبر والهندسة التي قد تصلح للتعبير عن عالم الأشياء المحايد ولكنها تخفق تماما في الإفصاح عن أبسط العمليات الإنسانية، فاللغة الإنسانية أداة ثرية مركبة تحوي داخلها الكثير من الأسرار"[2]، وتملك القدرة على الوصل بين الثقافات وعلى إيصال الحقيقة وبيان الحق. فرغم أنها ليست محايدة فإنها تبرز التحيز في صورته الإيجابية، تبرزه كضرورة إنسانية، وحقيقة لا يمكن

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 194.

[2] – عبد الوهاب المسيري "فقه التحيز"، ضمن كتاب "إشكالية التحيز"، لجماعة من المؤلفين، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط: 2، س: 1996، ج: 1، ص: 19.

تجاهلها، وهذا هو المطلوب والمبتغى وليس ادعاءَ بلوغ الموضوعية أو الحياد المطلق والاستبعاد التام للتحيز.

يقول الباحث مبرزا تهافت موقف مدعي الموضوعية: "غير أن النظر المعرفي في مفهوم الموضوعية، بالمعنى المحدد أعلاه، سرعان ما يكشف عن أن هذا المفهوم الذي يدعي سعيه نحو أن يكون إدراكنا للواقع موضوعيا، يفتقر هو نفسه إلى هذه الموضوعية، لأنه متحيز إلى النموذج المعرفي الغربي المادي الذي يؤمن بوحدة الوجود الروحية والمادية، فلا يقيم اعتبارا لثنائية الإنسان والخالق، ولثنائية الإنسان والطبيعة. كما يؤمن بوحدة العلوم، فلا يفرق بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، وينظر إلى الظاهرة الإنسانية نظرة كمية تماثل نظرته إلى الظاهرة الطبيعية"[1].

فالنظر إلى النقد على أنه يمكن فيه التحلي بالموضوعية يفتقد هو نفسه إلى الموضوعية، إذ القول بذلك يساير رأيا معروفا في فلسفة العلوم يسعى إلى الفصل بين الذات والموضوع أو بين الإنسان والطبيعة، ذاك الفصل المؤسس على النظرة المادية إلى الحقيقة وإلى الفكر. والواقع أن التحرر من رقابة "الذاتية" وانطباعات الذوق والميولات الشخصية نظرة خاطئة إلى المعرفة الإنسانية وهو أيضا تصور متجاوز للعلم نفسه، ذلك أن عددا من الدارسين والعلماء "يؤكدون على أهمية الجانب الذاتي والعامل الثقافي والفلسفي، بل واللاهوتي أحيانا، في تطور المعرفة العلمية، الأمر الذي يدعو إلى مراجعة المبدأ القديم القائل بحيادية العلم وعالميته مراجعة جذرية. ويؤكد في المقابل، تحيز العلوم وعدم إمكانية فصلها عن شروطها الاجتماعية والثقافية والحضارية التي نشأت فيها"[2]. وتفسير ذلك راجع إلى أن الدارس في العلوم الإنسانية يكون "قريبا من

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 237.

[2] – المرجع نفسه، ص: 244.

موضوع بحثه إن لم يكن جزءا منه، وينظر إليه من منظوره ومن خلال خبراته الذاتية وتجاربه الشخصية، مما يعني أن الصلة بين ذات الباحث وموضوع بحثه صلة وثيقة ولا يمكن إغفالها"[1].

– **وهم الإطلاقية**: المناهج النقدية في نظر رواد هذا الاتجاه لا يعتريها النقص، ولا يخالطها الشك، وهذا قادهم إلى التسليم المطلق بنتائجها العلمية والإقرار التام والمبدئي بكل منطلقاتها وأسسها، ولذا فالجهد ينبغي أن ينصرف، في نظر هؤلاء، إلى فهم هذه المناهج وحسن تطبيق أدواتها وإجادة تَمَثُّل مفاهيمها وليس إلى مراجعتها ومناقشتها. يقول الباحث: "نجد كثيرا من النقاد يكتفون بعرض المناهج النقدية الغربية وتقديمها إلى القارئ العربي دون أدنى مساءلة أو نقد، أو اختبار لكفاءتها الإجرائية وفعاليتها النقدية، بل هناك بعض الدراسات النقدية التي تتجه، فقط، نحو رصد الاختلافات بين النماذج العربية وأصولها الغربية، للوقوف على درجات تمثل الناقد العربي لهذه المناهج الغربية"[2].

فهذه المناهج والنظريات النقدية التي كانت توفر الأدوات والوسائل الكافية لمقاربة النصوص، صارت غاية في ذاتها، فتحولت بذلك من كونها مقترحات منهجية توجيهية إلى كونها ضوابط مقدسة وخطوات ملزمة ودقيقة لا مجال فيها للاجتهاد أو التعديل، يقول الباحث: "لقد نتج عن هذا الاعتقاد بأن المناهج النقدية الغربية مثل أعلى، ولا تحتاج إلا إلى فهمها واستيعابها، وتطبيقها بشكل صحيح، أن تحولت إلى غاية في حد ذاتها، ولم تعد مجرد وسيلة لمقاربة النص الأدبي"[3]. ولعل هذا ما أسهم في تكريس فكرة التطبيق الحرفي للمناهج، وتحويل خطوات التحليل وأدوات الدراسة إلى ضوابط صارمة وملزمة. فـ"هذه النظرة التقديسية الإطلاقية تجاه المناهج

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 250.

[2] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 251-252.

[3] – المرجع نفسه، ص : 255.

النقدية الغربية قد حصرت غاية الناقد العربي في التطبيق الحرفي والصارم والدقيق لهذه المناهج، دون حذف أو إضافة أو تعديل أو اختيار لما يتناسب مع طبيعة النص المدروس، وكأن المناهج الغربية مثل أعلى يجب أن يحتذى، فيكون بذلك الحذف والتعديل مساسا بحرمته وانتقاصا من قيمته، أو كأن هذه المناهج معرفة مقدسة لا يصح المساس بقداستها[1].

فبسبب إغفال أو تجاهل "كثير من النقاد العرب أن مبدأ النسبية قد أصبح أحد أهم مبادئ العلوم منذ بداية القرن العشرين"[2]، أضحت هذه المناهج والنظريات تتمتع لدى بعض هؤلاء النقاد "بمطلقية وشمولية لا تتمتع بهما حتى لدى أصحابها الذين تكبدوا عناء إنشائها، حيث نجد أن المفكرين والنقاد الغربيين لا ينظرون إلى مناهجهم هذه النظرة الميتافيزيقية التي تجعلها خارج الزمن والمكان، كما أنهم يتمتعون بالجرأة التامة لإخضاع مناهجهم وعلومهم للمساءلة الدائمة والمراجعة المستمرة"[3]. وبذلك أصاب وهمُ الإطلاقية الخطابَ النقدي العربي الحديث والمعاصر بالشلل والوهن، سواء في التنظير أو في التطبيق، وأفقد الممارسة النقدية جدواها وغايتها، بحيث صار العمل النقدي يكرس التقليد والاتباع عوض أن يحث على الاجتهاد والمناقشة والدحض واستكشاف العلل واقتراح الحلول وغير.

– **وهم العلمية:** سعي أنصار هذا الاتجاه النقدي إلى إضفاء طابع العلمية على المشروع النقدي المنقول إلى التربة العربية الإسلامية سلك سبيلا أفضى إلى التحجر والتقليد، إذ بقي تصورهم للعلم أسير الفهم العقلاني للعلم، وهو فهم قديم ومتجاوز يعود في نظر الباحث إلى عقلانية القرن الثامن عشر، فـ"من يتأمل اعتقاد النقاد العرب بأن المناهج النقدية الغربية

[1] – المرجع نفسه، ص : 257.

[2] – المرجع نفسه، ص: 264.

[3] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 258.

علمية ودقيقة، وسعيهم نحو إقامة منهج علمي دقيق وصارم ومنضبط لمقاربة النص الأدبي العربي، يكتشف أن تصور هؤلاء النقاد لمفهوم العلم تصور قديم ومتجاوز أيضا، تجاوزه العلماء الغربيون أنفسهم، وهو تصور يعود إلى عصر النهضة الأوربية، وإلى تلك المعرفة التي تدور في إطار عقلانية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، والتي تؤمن بإمكانية الوصول إلى المعرفة الموضوعية والمطلقة والدقيقة"[1].

فرغم أن كون مفهوم الحقيقة العلمية في الفكر العلمي والفلسفي الحديث قد تغير جذريا، بإحلال النسبية محل الإطلاقية، والميل إلى الظن أو الاحتمال أكثر من القطع؛ فإنه حتى إذا سلمنا بهذا المعنى التقليدي للعلم لا يصح إسقاط التصور العلمي بالمفهوم الذي توظف العلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية، وعلم النقد واحد منها، ذلك أن "وقائع العلوم الطبيعية تختلف عن وقائع العلوم الإنسانية في كون الأولى يمكن إدراكها عن طريق الحواس، لأنها أحداث فيزيقية. أما الثانية، فلا يمكن إدراكها عن طريق الحواس لأنها ذاتية، وتختلف من فرد إلى آخر، فهي تتمثل في المشاعر والأفكار والنيات... ولذلك فهي وقائع تتصف بجديتها وبعدم قابليتها للتكرار"[2]. ويضيف الباحث قائلا: "وإذا كانت الظاهرة الإنسانية بكل هذه الخصوصية والفرادة التي لا تسمح بمقاربتها مقاربة "علمية" "دقيقة" "صارمة"، فكيف بالظاهرة الأدبية ذات الطبيعة التخييلية والإيحائية، كيف يمكن لخطاب النقد الذي موضوعه نصوص مجازية واستعارية أن يكون خطابا علميا دقيقا صارما؟"[3].

[1] – المرجع نفسه، ص: 263.

[2] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 271.

[3] – المرجع نفسه، ص: 272.

- **وهم الإجرائية:** الفصل بين الجوانب الإجرائية والمرجعيات الفلسفية والعقدية والثقافية للنظريات النقدية ادعاء ووهم، لأن الأدوات الإجرائية لا يمكن عزلها عن بعدها الفلسفي والخلفية النظرية التي ابتدعتها، ولا يمكن أن تقتلع من بيئتها الثقافية التي نشأت فيها. يقول الباحث: "ينظر كثير من النقاد العرب إلى المناهج النقدية الغربية نظرة آلية عملية، فيعتقدون أنها مجرد أدوات إجرائية تعين الباحث على الوصول إلى الحقيقة، ولا علاقة لها بأي مضمون فلسفي أو خلفية معرفية أو سياق حضاري وثقافي. الأمر الذي يعني أنها رديفة العلم الذي هو عندهم "آلي" و"موضوعي" و"كوني""[1].

إن الأدوات التحليلية والمفاهيم النظرية لا يمكن فصلها عن المنطلقات الفلسفية والفكرية للمناهج التي وضعت هذه المفاهيم والأدوات، ولا ينبغي اختصار هذه الأدوات والمفاهيم في شقها التطبيقي أو في فعاليتها التحليلية، لأن الأداةَ تَسْتَكْشِفُ وتَغُوصُ في عوالم النصوص بالقدر الذي توجهها أصولها النظرية وأبعادها الفلسفية، لأنه "لا وجود لمنهج مجرد من مقولاته ونماذجه، فلا يمكن، مثلا، أخذ المنهج الماي الجدلي دون الماركسية ككل، أو نقل المنهج البنيوي دون خلفياته الفكرية والإيديولوجية"[2].

- **اتجاه الهوية الموصولة:**

يقيم هذا الاتجاه دعواه على أن المناهج النقدية الغربية يمكن ملاءمتها مع التربة العربية والإسلامية والبيئة المحلية، ولذلك يَصطلح الباحث على هذا الضرب من التحيز بـ"التحيز

---

[1] - المرجع نفسه، ص: 273.

[2] - المرجع نفسه، ص: 283.

التلفيقي". والتلفيق يأتي من الظن بإمكان التركيب أو التأليف بين أكثر من منهج أو تصور، بين قديم وحديث، أو بين حديث وحديث، قَصْدَ تجاوز الأزمة التي يعيش النقد العربي الحديث والمعاصر. فهو إذن اتجاه يروم الوصل بين الهويتين الغربية والعربية، أو بين البيئتين؛ البيئة المحلية (العربية) والكونية (الغربية بالأساس).

وقد ورد هذا الاتجاه النقدي في خطاب نقد النقد، سواء الداعم له أو الرافض له، تحت مسميات وأوصاف عدة، كـ"المنهج التكاملي"، و"النقد التوفيقي"، و"النقد التلفيقي"، و"القراءة المتعددة"، و"المنهج التركيبي"، و"المركزية التكاملية"، وغيرها من التسميات. وقد سلك هذا الاتجاه نهجين من التركيب؛ نهج التركيب بين معطيات التراث النقدي العربي القديم والنقد الغربي الحديث، ونموذجُه في نظر الباحث هو محمد مفتاح، ونهج التركيب بين معطيات النظريات والمناهج النقدية الغربية، كالتأليف بين المنهجين البنيوي والتاريخي، أو بين النفسي والاجتماعي، أو غير ذلك. ويمكن تسمية النهج الأول بـ"الوصل الخارجي" والنهج الثاني بـ"الوصل الداخلي"، والتسمية مسوغة بطبيعة موضوع هذه الدراسة، أقصد موضوع علاقة الهوية بالمنهج النقدي. ويجدر التنبيه على أن التركيب الثاني لا يدخل في صلب عنايتنا، بخلاف الأول الذي يتجه إلى موقع سؤال الهوية في إرساء نهج الوصل بين التراث والحداثة النقدية الغربية.

ويسوِّغ هذا الاتجاه النقدي تصوره استنادا إلى أربع حجج، هي:

– **حجة التجديد:** الحاجة إلى تجديد الخطاب النقدي العربي وإلى وضع مناهج ونظريات نقدية خاصة بالعرب كانت وراء اللجوء إلى الدمج بين أكثر من منهج أو نظرية. أورد الباحث هذه الحجة قائلا: "ثمة إذا، اعتقاد راسخ لدى عدد من النقاد العرب المعاصرين، مفاده أن التركيب المنهجي يقوده إلى اصطناع مناهج جديدة خاصة بهم. بل إن ثمة من النقاد من

يعتبر هذا الإجراء ضربا من الإبداع وإبراز العبقرية الفردية للناقد العربي بعد ما سدت في وجهه، في نظرهم، كل المجالات التي يمكن له أن يبدع ويبرز فيها ذاته وعبقريته!"[1].

– **حجة الشمولية:** هذه الحجة قادت كثيرا من النقاد العرب المحدثين إلى الإيمان "بقصور المناهج والنظريات الغربية، وعجزها عن الإحاطة بالنصوص الإبداعية من كل جوانبها، وهم يسعون، عن طريق التركيب بين هذه المناهج القاصرة، نحو بناء مناهج جديدة تكون "الشمولية" من أهم خصائصها"[2]، على نحو ما نهجه مثلا محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"، حيث مزج بين اللسانيات والسيميائيات ليتمكن من الإحاطة بدلالات الخطاب الشعري والغوص في عوالمه.

– **حجة التأصيل:** ومفاد هذه الحجة "اعتقاد عدد من النقاد العرب، دعاة التركيب والتكامل بين المناهج النقدية، أنهم بهذا الإجراء يستطيعون تأصيل المناهج النقدية الغربية، وإنتاج مناهج عربية تراعي خصوصية النصوص الإبداعية العربية وتميزها"[3]، كما يذهب إلى ذلك حميد لحمداني في كتابه "دراسة في سوسيولوجيا الرواية"، وكما يؤكد ذلك أيضا محمد مفتاح في كتابه "المفاهيم معالم"، وسامي سويدان في مؤلفه "أبحاث في النص الروائي العربي".

– **حجة المعاصرة:** يذهب فريق من النقاد العرب المحدثين إلى أن إخراج النقد العربي من أزمته وجعله مواكبا للعصر وللتحولات الفكرية والإبداعية التي تجري فيه، يتم من خلال التأليف بين إنجازات العرب القدماء والنظريات الغربية الحديثة، إذ في نظرهم "لا سبيل إلى الخروج من الأزمة التي يعيشها النقد العربي، وتأصيل المناهج والمفاهيم النقدية الغربية، إلا بالعودة إلى

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 298.

[2] – المرجع نفسه، ص: 300

[3] – المرجع نفسه، ص: 304.

التراث النقدي العربي، والبحث فيه عن مفاهيم ومبادئ يمكن التوفيق بينها وبين المفاهيم والمناهج النقدية الغربية (...) لذلك يصر الناقد العربي على التركيب بين التراث والنقد الغربي ليكون معاصرا، وليضمن دخوله في التاريخ"[1].

غير أن هذه الحجج الأربع جميعها تفتقد في نظر الباحث إلى وجاهتها وصدقيتها، كما يؤكد ذلك سؤالُه التالي: "فكيف يمكن القبول بمثل هذا التركيب بين مفاهيم التراث النقدي العربي، وبين مفاهيم النقد الحداثي الغربي المتحيز لسياقها الثقافي والحضاري؟ كيف يمكن تجاوز تلك المفارقة الزمنية "بمعناها التاريخي والثقافي"، بين ما هو عربي تراثي، وما هو غربي حداثي؟!"[2]. فهذا التلفيق بين المناهج لا يراعي الخصوصيات الحضارية والتاريخية التي وجهت المنجز النقدي العربي القديم، كما يلغي في الآن ذاته الخصوصيات الثقافية والجمالية للنص الأدبي العربي القديم والحديث.

– اتجاه الهوية المأصولة:

هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث توجهه مقصدية أساسية تتمثل في السعي إلى استنبات النظريات والمناهج النقدية في التربة العربية الإسلامية، إذ التصورات والمفاهيم وفق هذا الاتجاه ليست بضاعة تجلب أو تستهلك وإنما يؤصَّل لها في البيئة الثقافية المحلية. ولذا جاء هذا الاتجاه النقدي عند الباحث تحت مفهوم "التأصيل". ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن مأزق النقد

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 306-307.
[2] – المرجع نفسه، ص: 311.

العربي المعاصر سببه التحيز إلى هوية الآخر، فمفهوم التأصيل "دعا إليه بعض النقاد العرب لتجاوز تحيزات النقد الغربي، وتقديم "النظرية النقدية العربية البديلة"[1].

ومن العلوم أن نهج التأصيل قديم في الحضارة العربية، ويذهب سعد البازعي وميجان الرويلي في هذا الخصوص إلى أن "اللغة أول ميادين البحث التأصيلي"[2]. فقد حصل التأصيل منذ بزوغ فجر هذه الحضارة، مع فلاسفة وعلماء من مختلف المجالات العلمية، ذلك أن "السعي نحو توطين الثقافة الأجنبية، ومحاولة ربط مفاهيمها ومعطياتها المنقولة بالثقافة العربية المأصولة، ليس طارئا في الثقافة العربية المعاصرة، بل هو قديم قدم اتصال هذه الثقافة بالثقافة اليونانية الوافدة، حتى وإن تمت تسميته بمفاهيم أخرى غير التأصيل، أو لم تتم تسميته أصلا"[3]. على نحو ما سعى الفارابي وابن رشد وغيرهما إلى إثباته من أن فلسفة اليونان لا تناقض شريعة الإسلام، وكذلك فعل ابن حزم الأندلسي في مصنفه "التقريب لحد المنطق"، حيث بادر إلى تأصيل منطق أهل اليونان في الثقافة العربية من خلال كلام أهلها المتداول والمستعمل.

فقد مثل التأصيل عند أنصار هذا الاتجاه النقدي آلية لتجاوز تحيزات المناهج الغربية، إذ "يلاحظ الناظر في الكتابات النقدية العربية المعاصرة شدة اهتمام كثير من النقاد بتأصيل معطيات الثقافة الغربية، والبحث لمناهجها ومفاهيمها عن أصل أو قاعدة في التراث النقدي والبلاغي القديم، تبنى عليه وترد إليه، باعتبار هذه الخطوة، في نظرهم، آلية من آليات تجاوز تحيزات هذه المناهج والمفاهيم وخصوصياتها، وفصلها عن بيئتها التي نشأت فيها، وإعادة

[1] – المرجع نفسه، ص: 17.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، ط: 3، س: 2002، ص: 83.

[3] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 335.

استنباتها في بيئة جديدة هي الثقافة العربية، وذلك قصد تأسيس ما سماه البعض بـ"النظرية النقدية العربية البديلة""[1].

وفي هذا الصدد رصد البازعي والرويلي أشكالا ثلاثة من التأصيل، تأصيل ينتقل من الخارج إلى الداخل سمي عندهما بـ"التأصيل التوطيني"، وتأصيل ينتقل من الداخل إلى الخارج جاء عندهما تحت مسمى "التأصيل التراثي"، وأخيرا "التأصيل التحيزي" الذي يسعى إلى اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات وتحيزاتها، وهذه الأشكال غير منفصلة في نظر الباحثين[2].

فقد عمل هؤلاء النقاد على تأصيل المفاهيم والأدوات النقدية عبر عمليتين اثنتين؛ الأولى تتمثل في التبييء، أي إحلال مستجدات الثقافة والفكر في بيئة مخصوصة أو جديدة، والثانية تتمثل في الإرجاع إلى الأصل التراثي، أي إيجاد مقابل للمفاهيم النقدية الغربية في التراث النقدي. وتختلف حركة التأصيل في هاتين العمليتين؛ إذ الأولى تتجه فيها من الحاضر إلى الماضي، أو من الداخل إلى الخارج، بينما الثانية تتجه فيها من الخارج إلى الداخل، أو من الماضي إلى الحاضر.

ومع أن كثيرا من النقاد المعاصرين والمحدثين قد تبنوا النزعة التأصيلية فإن درجة حضورها في تصوراتهم تنظيرا وتطبيقا متفاوتة، وكذا السبيل إلى تحقيق التأصيل متباين بين هؤلاء الباحثين. فهذه النزعة مثلا هي أكثر وضوحا عند شكري عياد من عبد الله الغذامي، كما أن بعضهم دعا إلى هدم التصورات النقدية الغربية لبناء تصورات عربية بديلة ومستقلة، بينما دعا بعضهم إلى الاستفادة من التصورات الغربية وعدم الشعور بالنقص في هذا الجانب، لأن التأصيل لا يكون

[1] – نفسه، ص: 340.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي "دليل الناقد الأدبي"، ص: 83.

مثمرا إذا سيطر الشعور بالنقص والعداء، ويمثل الأول عبد العزيز حمودة، بينما يمثل الثاني شكري عياد.

والمفاهيم التي عمد النقاد إلى التأصيل لها كثيرة، وقد ارتأى الباحث في هذا الصدد الاقتصار على أربعة مفاهيم، هي: التناص، والاختلاف، والنحوية، والأثر (الأدبي). لكن هل أفلح هؤلاء النقاد في تحقيق غايتهم بأن يجدوا في التراث النقدي مقابلا دقيقا ومناسبا؟

يتبين من تعليق الباحث على خلاصات هؤلاء الدارسين اعتراض شديد على هذا الاتجاه التأصيلي، إذ يرى أنه لا يفضي إلى التأصيل الحقيقي وإنما يوقع في ضرب من الاضطراب والانفصام الهوياتي الذي لا يقل خطورة عما يترتب على الدعوة إلى العزل الكلي للهوية الذي تمثله نقديا نزعةُ "الهوية المفصولة"، وأيضا ما يترتب على الدعوة إلى العزل الجزئي للهوية الذي تمثله نزعة "الهوية الموصولة"، حيث يقول: "إن قيمة النقد، كما هي قيمة الفلسفة، تقاس بالمفاهيم التي يبدعها، أو تلك التي يجدد في معانيها. أما عملية نقل مفاهيم الغير، ومحاولة تسويغ هذا النقل بالبحث عن سوابق لها في التراث العربي، فيجب أن تخضع للمساءلة والنقد، كما يجب أن تخضع تلك المفاهيم المنقولة لعملية كشف مستمرة عن ظروف نشأتها وخلفياتها المعرفية"[1]، لأن "المفاهيم، كما يؤكد عدد من الباحثين، شأنها شأن المناهج وشأن أي خطاب ثقافي، ليست متعالية على الزمان والمكان، وعلى خصوصياتها التاريخية والحضارية، كما أنها ليست منفصلة عن أي مضمون فلسفي، وعن وجهة نظر واضعها ومنشئها"[2].

ولذا كان جهد التأصيل مشوبا بالقصور وموسوما بالتعسف، للاعتبارات التالية:

---

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 367.

[2] – المرجع نفسه، ص: 368.

– **سيادة فكرة اتهام التراث بالنقص:** نزع بعض النقاد العرب، وفي مقدمتهم عبد المالك مرتاض، إلى اتهام التراث النقدي بالسطحية والاهتمام بالقشور. جاء موقف هذا الناقد في سياق تأصيله لمفهوم التناص في التراث، وهو المفهوم الذي يراه مرادفا لمفهوم السرقات عند النقاد العرب القدماء. والذي استند إليه مرتاض لإثبات الاتهام السالف هو عناية القدماء بـ"السرقات" الأدبية بدلا من الانصراف إلى تحليل النصوص ودراستها. فمع أن مرتاض كان هدفه هو تأصيل مفهوم التناص في التراث استنادا إلى مفهوم السرقات، بل إنه قرر وخلص إلى أن مفهوم "السرقات" في التراث يبرز معرفة القدماء العميقة بالتناص، غير أنه سقط فيما سقط فيه أصحاب النزعة الأولى، أقصد نزعة الهوية المفصولة، وأكثر من ذلك نَزَعَ نحو محاكمة التراث بمفاهيم غربية. يقول الباحث: "إن الناقد [مرتاض] هنا يعزل مفهوم السرقات عن سياقه، وينظر إليه ويحاكمه بمقاييس النقد الغربي الحديث الذي يسعى لدراسة النص من الداخل"[1].

وقد وقع في هذا التناقض أيضا عبد العزيز حمودة الذي بذل جهدا كبيرا للتأصيل لهذا المفهوم في التراث رغم موقفه المستشنع والرافض له، أي لمفهوم التناص، حتى أنه يصفه في كتابه "المرايا المقعرة" بـ"الوحش القبيح المرعب" الذي حول النص إلى كائن غير متناه. فإذا كان التناص بهذا الوصف، فما الداعي إلى التأصيل له في التراث؟! أليس ذاك من باب اتهام التراث بشيء ليست له به صلة؟! يبرز الباحث هذا التناقض قائلا: "إن المتأمل ما كتبه حمودة حول هذه قضية، يلاحظ أنه، مثله مثل مرتاض، وغيره من النقاد الذين ربطوا بين التناص والسرقات، يعزل المفهومين عن سياقهما التاريخي وخلفياتهما الثقافية، رغم وعيه التام بهما وبأوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، ورغم إدراكه تحيزات مفهوم التناص وخطورته"[2].

[1] – المرجع نفسه، ص: 351.

[2] – المرجع نفسه، ص: 354.

ففكرة اتهام التراث بالعجز والنقص لم يتخلص منها أصحاب اتجاه الهوية المأصولة، فهم بإصرارهم على استكشاف كافة المفاهيم النقدية الغربية المعاصرة في التراث والتأصيل لها ينطلقون "من قناعة بأن قيمة الشيء وفاعليته في تاريخ الثقافة، سواء كانت أدبا أو نقدا أو غيرهما من المعارف، إنما تكون في "أصلية" الشيء، أي في إمكانية إعادته إلى أصل"[1].

ومن هذا المنطلق فإن الاجتهاد هؤلاء النقاد العرب للظفر بمعادل في التراث النقدي لكل مفهوم أنتجته النظريات النقدية الغربية يضمر شعورا بالنقص ورغبة دفينة في التبعية والتقليد، ويكشف حاجتهم إلى الثقافة الكونية أو إلى الانخراط فيها بصورة أو بأخرى. يقول الباحث: "إن كل شيء في تراثنا النقدي والبلاغي، وفق هذه النظرة التجزيئية التي لا تعيد اكتشافه إلا من منظور النموذج الغربي، لا يمتلك مصداقيته وقيمته إلا بمقاييس الآخر، فتلحق مفاهيم هذا التراث بمفاهيم الغرب؛ فإن طابقتها صارت لها قيمة وتم إظهارها، وإن خالفتها فقدت قيمتها وتم طمسها وإخفاؤها، واعتبارها الجانب "المظلم" من هذا التراث"[2].

وهكذا فبدلا من مناقشة هذه المفاهيم والأدوات وبيان جوانب القوة والضعف عند نقلها من بيئتها الأصلية إلى البيئة المحلية؛ بدلا من ذلك سارع هؤلاء النقاد إلى التسليم بفعاليتها وكفايتها، مما جعل جهدهم يقتصر على استكشاف أصول هذه المفاهيم في التراث ليكون ذلك دليلا على كونيتها وعبورها لكل الثقافات والبيئات والعصور. وهذا ما يفيد، في هؤلاء النقاد، أن هذه المفاهيم والأدوات "لا تحتاج إلا إلى استيعابها استيعابا جيدا، ومحاولة تأصيلها بالبحث لها عن أشباه ونظائر في التراث النقدي العربي، مع تجاهل تام لسياقاتها وظروف نشأتها"[3].

---

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي "دليل الناقد الأدبي"، ص:82.

[2] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 383.

[3] – المرجع نفسه، ص: 373-374.

ومن هنا فإن نهج التأصيل أضحى ضربا من التحيز وشكلا من أشكال تجريد الخطاب النقدي العربي من هويته وخصوصياته الثقافية، بل إنه "قد تحول عند هؤلاء النقاد، بفعل ممارساتهم التأصيلية المزعومة، من آلية لتأصيل المناهج الغربية ومفاهيمها وتجاوز تحيزاتها، وتقديم البديل النقدي العربي، إلى آلية لتكريس هذا التحيز. إن التأصيل بهذا المفهوم يضمر رؤية متحيزة إلى النقد الغربي شبيهة بتلك التي يضمرها مفهوم "الكونية"، فهو يفترض أن مناهج النقد الغربي ومفاهيمه مطلقة ومتعالية على خصوصياتها، وقابلة لفصلها عن سياقاتها وظروف نشأتها، وهي لا تحتاج إلا إلى توطينها وتأصيلها، بالبحث لها عن أشباهها ونظائرها في تراثنا النقدي والبلاغي العربي"[1].

– **الغموض والالتباس:** إن سعي هؤلاء النقاد إلى البحث عن الأصول لكل مفهوم يواجههم قد أفضى إلى الوقوع في الاضطراب والالتباس والتناقض، تناقض في الأحكام والمواقف واضطراب في التحليل، حيث يكون الهم الأساسي هو إثبات أسبقية العرب القدماء إلى هذه النظرية أو تلك، وإلى هذا المفهوم الإجرائي أو ذاك، دون اكتراث للنتائج الكارثية التي قد تفضي إليها، وفي هذا الصدد يندرج نقد الباحث للتصور الذي انطلق منه عبد العزيز حمودة لقراءة نظرية عبد القاهر الجرجاني، حيث ينسب إليه تارة النظريةَ البنيوية، وتارة أخرى النظريةَ التفكيكية، وتارة ثالثة نظريةَ التلقي، دون مراعاة الفوارق والاختلافات الجذرية القائمة بينها. يقول الناقد: "وكان من نتائج قراءة التراث النقدي العربي انطلاقا من هذه الخلفية المعاصرة، أن توجه اهتمام الناقد إلى البحث في هذا التراث عن فضل البلاغيين العرب وإنجازاتهم التي سبقوا بها اللغويين والنقاد الغربيين"[2]. ف"بعد أن استثنى التفكيكية من المدارس النقدية الغربية القريبة

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 385.

[2] – المرجع نفسه، ص: 379.

من نقد الجرجاني، عاد، في مواضع أخرى من دراسته، لمراجعة هذا الحكم، دون أن يشير إلى دواعي هذه المراجعة"[1]، حيث تبين له أن حديث شيخ البلاغيين عن "معنى المعنى" و"المعاني الأول" و"المعاني الثواني" جعله قريبا من التفكيكية ونظرية التلقي. ويختم الباحث متسائلا: "فكيف يمكن الجمع بين التمرد على الحداثة الغربية، والرفض المطلق لمفاهيمها من جهة، واتخاذ هذه المفاهيم منطلقا ونموذجا يقاس التراث على مقاسه، من جهة أخرى؟"[2].

إن هذا الواقع الذي آل إليه النقد العربي المعاصر بسبب النزوع نحو التأصيل، لا يمكن أن يقود سوى إلى تدمير التراث وتمزيقه وليس إلى صونه وبيان فضله على الحضارة الإنسانية، يقول الباحث: "ومن أهم نتائج هذه القراءة ما رأيناه من تعدد لأوجه التراث النقدي العربي، تبعا لتعدد المرايا الأجنبية التي وضعت أمامها؛ فظهر الجرجاني بنيويا مرة، وتفكيكيا مرة أخرى، واكتشفنا في هذا التراث مفاهيم "التناص"، و"الاختلاف"، و"الحضور"، و"الغياب"، و"النحوية"، و"موت المؤلف"، وغيرها"[3].

ومن ثمة فإن الدارس لا يحتاج إلى جهد كبير لإبراز تهافت الكثير من المحاولات التأصيلية، وأضحى معها التأصيل تشويها للتراث من جهة وتحريفا للمفاهيم النقدية الغربية من جهة أخرى. وفي هذا الصدد يندرج النقد الذي وجهه الباحث لمحاولة محمد مفتاح تأصيل مفهومي "القصدية" و"التفاعل" في التراث العربي مدعيا أنهما من المفاهيم الكلية أو الكونية، ف"من يتأمل هذه المفاهيم يجد أنها ضاربة في الخصوصية عكس ما توهمه مفتاح، ولا يسع القارئ

[1] – المرجع نفسه، ص: 380.

[2] – المرجع نفسه، ص: 381.

[3] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 384.

هنا، إلا أن يتساءل عن العلاقة التي تربط بين المبادئ التي وضعها الأصوليون على أساس مقاصد الشريعة الإسلامية ومفهوم القصدية الغربي"[1].

ويفسر الباحث هذا الوضع بصعوبة إيجاد مقابلات في التراث للمفاهيم الحديثة، فالمماثلة مثلا بين مفهومي "السرقات" و"التناص" يظل متعذرا في نظر الباحث نظرا لتباين الظروف التاريخية والشروط الاجتماعية والثقافية التي أنشأتهما. يقول الباحث: "وتكشف الدراسة المتفحصة لمفهومي السرقات والتناص عن وجود اختلافات جوهرية بينهما، تجعل من المتعذر النظر إلى السرقات باعتبارها تشكل الصورة العربية القديمة للتناص؛ فالشروط التاريخية، والخلفيات المعرفية والثقافية التي تحكمت في نشأة المفهومين مختلفة"[2]. ذلك أن مسألة السرقات طرحها النقاد العرب القدماء في خضم النقاش الدائر بين القديم والجديد، إذ "اعتمد هذا المفهومُ، من طرف أنصار القديم، معيارا أخلاقيا وسلاحا موجها ضد خصومهم لتجريحهم والتقليل من شأنهم"[3].

– **الوقوع في تسطيح المفاهيم وتحويل المناهج إلى قوالب فارغة**، إذ عادة ما يتوقف فهم الدارسين، بفعل الترجمة الحرفية واجتزاء النصوص، عند المعنى الظاهر أو الشائع للمفهوم، دون التعمق في أبعاده ودلالاته في التراث النقدي، ودون التدقيق أيضا في خلفياته الفلسفية والمعرفية التي نشأ في سياقها في التصورات النقدية الغربية. وقد نبه الباحث على ذلك في معرض التعليق على تأصيل مفهوم "الاختلاف" عند عبد الله الغذامي، حيث يقول: "لقد أدى إغفال بعض العرب لتحيزات هذا المفهوم، والاكتفاء بترجمته ترجمة لغوية حرفية، إلى الاعتقاد بأن هذا

[1] – المرجع نفسه، ص: 376.
[2] – المرجع نفسه، ص: 354.
[3] – المرجع نفسه، ص: 359.

المفهوم يعني الاختلاف بمعناه اللغوي، أي ضد الائتلاف، وقد قادهم هذا إلى البحث عن جذور المفهوم في التراث النقدي والبلاغي العربي عامة، ولدى عبد القاهر الجرجاني خاصة"[1].

ويتكرر هذا الأمر في أكثر من مفهوم سعى هؤلاء النقاد إلى التأصيل له، ففي سياق تأصيلهم لمفهوم "الأثر" "يلاحظ أن هذه الترجمة حرفية لمفهوم دريدا "trace"، وقد نتج عنها، عند البعض، سوء فهم لهذا المفهوم حتى اعتقد الغذامي أنه يعني الأثر الجمالي، و"سحر البيان" في الحديث النبوي الشريف"[2].

وقد أوقع هذا التسطيح أو التبسيط في مثبطة تحويل المناهج إلى أوعية فارغة قابلة للملء بمحتويات جديدة، بل وجردتها من كفايتها الإجرائية والتحليلية، إذ "كيف يمكن تخليص هذه المناهج من خصوصياتها التاريخية والحضارية، وعزلها عن خلفياتها وأبعادها المعرفية، وتحميلها بأبعاد وخلفيات جديدة مناسبة للسياق التاريخي والحضاري الذي تؤصَّل فيه وتطبق، وكأن هذه المناهج أوعية يمكن إفراغها من محتوياتها الأصلية، وملؤها بمحتويات جديدة"[3].

خاتمة: البديل المقترح

لم يكتف الناقد علي صدّيقي باستقصاء آراء النقاد العرب المحدثين وتصنيفها إلى اتجاهات معينة، بل اجتهد في مناقشتها ونقدها وتقويمها، مما استحق معه نعت مجموع ما أورده من ملاحظات واقتراحات بالبديل المنهجي لوصل التصورات النقدية الغربية بالخصوصيات الثقافية والحضارية العربية. ونجمل هذا البديل في التنصيص على ما يلي:

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 363.

[2] – المرجع نفسه، ص: 365.

[3] – المرجع نفسه، ص : 378.

- **الوعي بالاختلاف**: لأن بهذا الشرط ينشأ الاجتهاد الموصل إلى الإبداع، حيث يقول: "إن هذا "الوعي بالاختلاف"، في تقديري، هو ما يغيب عن حضارتنا الراهنة لتحقيق النهضة الحقيقية المنشودة في جميع مجالات الفكر العربي الإسلامي، لأنه بغياب هذا الشرط يغيب معه الاجتهاد الموصل إلى الإبداع، ويحل محله التقليد المفضي إلى الاتباع، الذي لا يتطلب غير النسخ أو المسخ أو السلخ"[1].

ولا ينكر الباحث حضور هذا الوعي بالاختلاف عند بعض النقاد العرب، لكنه حضور متحيز، حضور يخدم تحطيم الذات وخرم الهوية. فالتباين الذي يقيمه طه حسين بين الأنا والآخر، هو امتداد للتباين والاختلاف بين القديم والحديث، إذ كل قديم متجاوز في نظره هو الأنا، بينما كل حديث متجدد متفوق هو الآخر، بصرف النظر عن الشرط التاريخي، وكأن كل ما هو عربي قديم، أمّا كل ما غربي فهو "خالد" لا يلحقه القدم. يقول الباحث: "وإذا كان طه حسين قد قسم الأدب والنقد العربيين إلى قديم وجديد، والأدباء العرب إلى قدماء ومحدثين، فإن هذا التقسيم لا ينطبق على الآداب الأوربية وأعلامها، فصفة القديم يبدو أنها لازمة لما هو عربي فقط، أما ما هو يوناني أو غربي حديث فهو "إنساني" و"خالد"، ولا يمكن أن يكون قديما"[2].

ومن هنا جاء تنصيص الباحث على مبدأ الوعي بالاختلاف، لأن الالتزام بهذا المبدأ من شأنه أن يجعل نقل المناهج والنظريات أو استثمارها مقيدا بالخصوصيات الحضارية وبالبيئات الثقافية. فوعي النقاد بذلك يقودهم لا محالة إلى الإيمان بالنسبية؛ نسبية الحقيقة عموما، ونسبية المنهج ولا تعاليه على وجه التحديد، لأن المناهج "نسبية وعرضة للتطور الدائم والتغير المستمر،

---

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 34.
[2] – المرجع نفسه، ص: 182.

وبذلك فهي لا تقبل صفة الإطلاقية والكونية، لأنها ليست متعالية على الخصوصيات التاريخية والحضارية التي أوجدتها. الأمر الذي يعني كفاءتها الإجرائية محددة بالزمان والمكان"[1].

فالوعي بالاختلاف يقود، بذلك، إلى الفرز بين "الاختلاف الثقافي" و"ثقافة الاختلاف"، فإذا كان الاختلاف الثقافي حقيقة لا يمكن إنكارها، فإن ثقافة الاختلاف تظل ضرورة حضارية لا بديل عنها، بل تجسد درجة الوعي وحجم الخبرة لدى المؤمن بها. يقول سعد البازعي في هذا الخصوص: ""ثقافة الاختلاف" المقصود بها الثقافة المتراكمة نتيجة الوعي بالاختلاف والصدور عن ذلك الوعي ودراسته وتحليله، الأمر الذي يوجد تراكما معرفيا وخبرة إدراكية أو مجموعة من المعارف والخبرات التي تتألف منها ثقافة نابعة من الاختلاف"[2].

– **تصحيح مفهوم الخصوصية الثقافية**، يرى الباحث أن تحديد العلاقة بين الكوني والخصوصي على نحو علمي ودقيق، يمر عبر تصحيح مفهوم الخصوصية أو المحلية، ذلك أن "القول بالخصوصية الثقافية والحضارية لا يفيد معنى الانغلاق والانكفاء على الذات، ولا يقابل معنى الانفتاح والكونية، لأن الخصوصية هنا لا تضاد مفهوم الكونية، بل هي السبيل إليها"[3]، إذ هذا الكوني ليس سوى مجموع الخصوصيات التي تزخر بها الثقافة الإنسانية التي راكمتها منذ عشرات القرون وأغنتها التحولات الاجتماعية والتطورات التاريخية. ف"بهذا المعنى، لا تغدو الخصوصية سبيل الكونية والجزء الذي لا ينفصل عنها فحسب، بل تصبح هي عين الكونية، تلك الكونية التي لا تنبني على الإقصاء والاستبعاد والتجانس، ولكن على التنوع والاختلاف.

[1] – المرجع نفسه، ص: 29.

[2] – سعد البازعي "الاختلاف الثقافي؛ ثقافة الاختلاف"، ص: 9.

[3] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 35.

وهذه السمات نفسها تنطبق على مفهوم الهوية الذي لا يمكن التفكير في الخصوصية خارج سياقه، لأن أي إقرار بالخصوصية هو إقرار باختلاف الهويات الثقافية والحضارية"[1].

ومن ثمة يتوجب الجمع أو المزاوجة بين الخصوصية والكونية، وهذا الجمع يتأتى على النحو السليم بتصحيح مفهوم الخصوصية، فالمقصود بها "ليس المفهوم الضيق السلبي، الذي يحيل على معنى الانقطاع والعزلة، وإنما بمفهومها الواسع الإيجابي، الذي ينطلق من الوعي بحتمية الاختلاف بين الثقافات والحضارات، ومن الإيمان بدور هذا الوعي وأهميته في الاجتهاد والإبداع والانفتاح"[2].

فشعور الناقد بالاختلاف حينما يواجه الآخر الثقافي والحضاري هو ما يحثه على الإبداع، لأنه يكتشف ذاته من خلال هذا الآخر المختلف، أو بمعنى آخر إنه يدرك الكوني من خلال هويته أو خصوصيته، وليس عبر سحق هذه الهوية وإلغاء هذه الخصوصية. فإدراك الاختلاف يحدث القلق المحفز على الإبداع والاجتهاد، إذ "الذات في مواجهة الآخر، إنما تواجه نفسها منقوصة، تنظر في مرآة حاجتها وعوزها. الآخر حضور يحتد فيه شعور الذات بذاتها. وتزداد رغبتها بالاكتمال عبر الامتزاج به أو بما يرمز إليه. ومؤدى هذا كله هو أن وقفة الذات أمام الآخر، باختلافه الثقافي – الحضاري، هي وقفة مشبعة بالقلق، بل هي وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل، فتصير انطلاقة نحو المختلف أملا في الوصول إلى الكمال الذي لا يتحقق طبعا فلا يتبقى سوى آثار الرحيل إليه"[3].

[1] – المرجع نفسه، ص: 36.

[2] – المرجع نفسه، ص: 403.

[3] – سعد البازعي "مقاربة الآخر؛ مقارنات أدبية"، دار الشروق –القاهرة، ط: 1، س: 1999، ص: 12.

– **تجنب النظرة التجزيئية إلى التراث،** فالتراث العربي عموما، والتراث النقدي تحديدا، كل غير قابل للاجتزاء، مما يستدعي انتهاج قراءة شمولية للقضايا والظواهر النقدية المدروسة. يقول الباحث: "إن ما يغيب عن قارئه التراث بهذه الكيفية، هو أن التراث العربي الإسلامي كل لا يتجزأ، ووحدة سياقية لا انفصام فيها، وأن علومه ومعارفه متداخلة أشد التداخل، ومتفاعلة أقوى التفاعل"[1].

– **المزاوجة بين الموضوعية والذاتية،** ينطلق مبدأ المزاوجة هذا من التسليم بأن الحقيقة نسبية، وأن المعرفة الإنسانية ليست هي سوى حصيلة تفاعل الذات مع الموضوع، وهذا يقضي بأنه ليست ثمة موضوعية مطلقة. ومن هنا فإن التصور المقترح كما يقول الباحث: "لا يدعي الموضوعية الجامدة والحيادية المطلقة، فيزعم التطابق بين النموذج التفسيري والظاهرة المفسَّرة، والوصول إلى حقائق الأشياء، وتقديم إجابات وتفسيرات لكل شيء"[2]. فالإجابة التي تقدمها النظرية محكومة بظروف وشروط خاصة، مما يجعلها منفتحة على المراجعة والتعديل والنقد. وعلى هذا الأساس أحل الباحث ما يسميه "الموضوعية الاجتهادية" محلَّ الموضوعية المطلقة. وأهم ما تتسم به الموضوعية الاجتهادية "التواضع العلمي، لأن الإنسان حينئذ سيدرك حدوده، ولن يدعي بلوغ المطلق، ولا تطابق نموذجه التفسيري والظاهرة المفسرة. ولذلك، فهو سيحاول وضع نماذج تفسيرية "فضفاضة"، لا تطمع في الوصول إلى قوانين عامة صارمة، ولا تقديم إجابات نهائية حول كل شيء، وذلك إيمانا بمحدودية عقله، وعجزه عن الإحاطة بكل شيء وإدراك حقيقته"[3].

[1] – علي صديقي "إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر"، ص: 385.

[2] – المرجع نفسه، ص: 393.

[3] – المرجع نفسه، ص: 395.

وبهذا المعنى تُعِين الموضوعيةُ الاجتهادية الإنسانَ على معرفة نفسه من خلال معرفته للعالم الخارجي، إذ بمعرفة النفس يبدأ العلم وإليها ينتهي، كما أكد أبو الفلسفة سقراط.

النقد الأدبي المغربي وسؤال الهوية

من إشكالية المنهج إلى الفعالية النقدية

• د. عبد الصمد حسيني

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، وجدة، المغرب

مقدمة:

عند استشعار الضعف تبحث الهمم في سبيل الخلاص، ومن الفطنة أن يتطلع ذو الحجر منهم إلى تجارب الآخر ويقعد منها مقاعد للسمع لعله يلفي فيها ما يصلح الحال ويجبر الكسر... وإنه لعمري المقصد من التعارف بين الناس. ثم إن هذا الانفتاح لما يرتبط حصرا بالضعف والوهن، فأحوج بالمرء إلى مقايسة مبلغه من العلم والمعرفة بمستوى غيره، حتى يبحث في فرص الاستقواء دأبا إن هو أراد السبق.

وبعد، فإن من سمات الحوادث التحول والتبدل الناتج عن التأثير والتأثر، ولا شك في أن تأثير القوي المكين آكد في الضعيف المنكسر، والسبب لا نراه مرتبطا بما عده ابن خلدون ولعا للمغلوب بالغالب[1] بقدر ما هو ضرورة للأخذ يلتفت فيها المضطر إلى من يراه خيرا منه

[1] – انظر مقدمة ابن خلدون: "فصل في أن المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وساير أحواله وعوايده" تحقيق: ا.م كاتر مير. طبعة باريز 1858، ص: 266.

ويظن في اتباعه الإفادة والانتفاع وانتقالا من حال المسكنة إلى العزة والتمكن، فرب مغلوب أنكر من أحوال الغالب ما جعله خائفا يترقب فلم يستجلب منه إلا بقدر.

أزمة الأدب العربي الحديث والهوية الثقافية:

لما أزق الإبداع العربي مأزقه واستمر حينا من الدهر في أتون الجمود يتزيا بلبوس التكلف، واتجه بقلبه إلى اللفظ المنمق والصنعة ولزوم ما لا يلزم... لم يكن للتتبع النقدي أن ينشله من الضياع، فالسياق العام ونيت فيه الثقافة العربية وبسط الخمول عليها أذياله، فتضاءل جمهور الشعر وقل المقبلون عليه، وتردى الشعر وهان الشعراء، زكى ذلك عجمة الألسن وظنة الناس بالشعراء "جهلا منهم بحقيقة الشعر... أدى بهم إلى تنقص الشعر والزراية به، وبهذا لم يفقد الناس تقديرهم للشعر وحسب، بل إنهم فقدوا الهزة التأثيرية عند سماعه"[1]. وهو وضع لم يكن فيه للدرس النقدي القدرة على رد الاعتبار إلى الشعر رغم ما بلغه من إحكام ورصانة، وهو الذي استغلظ واستوى على سوقه مع منهاج حازم ومقدمة ابن خلدون، فما كانت صيحاتهما سوى صرخات في واد غير ذي زرع شعري. حال ويكأنه يحتاج إلى شاعر ثورة يزلزل أرض الشعر زلزالها ويغرس فيها أشجار القصيد ويسقيها بماء الحياة، ولله در محمد سامي البارودي الذي أعلن القطيعة مع السائد وأحيى مائتا ونفخ في القرائح الشعرية روح الشعر وأوقد جذوتها ليصطلي بها الشعراء يليهم الغاوون فانبجست منه عيون الشعر تتبعها الرادفة النقدية تقبل وترفض، تعلي وتسقط، تتبنى وتتبرأ، وتعضد وترد... معلنة الاختلاف أهم سمات الخطاب النقدي بالنظر إلى تعدد المرجعيات واختلاف الاعتبارات، خاصة بعد أن يمم مجموعة من النقاد

---

[1] –إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الأمانة، بيروت، الطبعة الأولى 1971، ص: 540.

العرب المناهج النقدية الغربية ونظموا أفكارهم في تأطيراتها ووظفوا مفاهيمها وتحدثوا بما لهجت به فيما اعتبر آنئذ معركة التجديد والتنوير.

ومع بداية انفتاح النقد العربي على الغربي أضحت قضية الهوية الثقافية مهتم الفكر العربي عامة، وهو الذي تبدى له موقع الذات وهي تواجه الآخر تبغي تملك أسباب التمكين دونما استلاب يفرغ عليها قطر التبعية وزبر العيلة والعوز. والحق أن الأدب العربي –وهو يعلن انطلاقته الحديثة– انشغل بهذه القضية انشغالا، فوقف المبدعون منها والنقاد موقف الأضداد والأخلاف، فترنح فريق ذات اليمين وآخر ذات الشمال، وازور فريق إلى التراث وانقلب آخر إلى الحداثة حتى صار اللم بين ما يضمن الحفاظ على الخصوصية الأدبية وبين ما يحقق كونيتها أمرا دونه خرط القتاد، في ظل العتمة التي تعمي عن تبصر الفاصل الدقيق بين الانبطاح الثقافي والحضور المسهم في إرداف العالمي بما هو خاص وشخصي من جهة، وفي ظل حيثيات الانتقال المنهجي للنقد الغربي إلى البيئة العربية، وما صاحبه غالبا من عجز عن إدراك عميق للأبعاد الفلسفية والفكرية لهذه المناهج حتى غدا الفكر العربي –كثير منه– بلا روح وأبواقا يهرف صاحبها فيها بما لا يعرف، وأعجاز نخل خاوية ما لها من قرار بله أن تجد لها تمرا يلاك ويستعذب...

مفهوم الهوية الثقافية:

قبل أن نعاين النقد العربي الحديث ونتحسس موقعه بين محدداته الأصيلة وخصائصه المميزة وبين اتكائه على الوافد واتباع مقولاته وجب علينا أن نعرف مفهوم "الهوية الثقافية" ونوضح معناه، بخاصة وهو مفهوم زئبقي يستدعي إثارة عديد الإشكالات والقضايا حتى نتمكن

بعد من وصف هذا النقد بما فيه، ونقترح من الإمكانات التي تتيح له السير بخطو واع إلى الرصانة والقوة بأصل ثابت وفرع في السماء.

يتكون مصطلح "الهوية الثقافية" من كلمة موصوفة "الهوية" وأخرى واصفة "الثقافية".

* **الهوية:**

لغة: الهوية نسبة إلى ضمير الغائب "هو"، وهو كناية تذكير وهي كناية تأنيث... هو لكل مذكر غائب وهي لكل مؤنثة غائبة"[1]

اصطلاحا: جاء في كتاب التعريفات: "الهوية الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"[2]. وفي معجم الإثنولوجيا والأنتروبولوجيا فالهوية "أحد أشكال العادة أو نمط الحياة ومنظومة قيم، أو مرجعية ذات شيفرة أخلاقية"[3]. وقد عرفها من الباحثين المغاربة عبد العلي الودغيري بأنها "جملة علامات وخصائص من أجناس مختلفة تستقل بها الذات عن الآخر، فبغياب هذه العلامات والخصائص تغيب الذات وتذوب في الآخر، وبحضورها تحضر".[4] ويضيف أيضا: "إن الحديث عن الهوية هو أولا وقبل كل شيء حديث عن المحددات والمميزات والخصائص، حديث عن الروابط والعلائق، عما يوحد ويجمع ويضم، وهو أيضا حديث عما يفرق ويفصل ويميز"[5].

[1] – لسان العرب، ابن منظور، حرف الهاء

[2] – "كتاب التعريفات" محمد بن علي الجرجاني، باب الهاء

[3] – معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا" بيير بونت وميشال إيزار وآخرون. الهاء.

[4] – عبد العلي الودغيري. اللغة والدين والهوية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط 2000، ص: 67

[5] – المصدر نفسه، ص: 13

*** الثقافية:**

لغة: نسبة إلى الثقافة، والثقافة في معجم مقاييس اللغة: "ثقف... وثقفت هذا الكلام من فلان، ورجل ثقف لقف، وذلك أن يصيب علم ما يسمعه على استواء"[1].

اصطلاحا: الثقافة عند مالك بن نبي هي "مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه"[2]. وحافظ محمد حمادي العزيز على المفهوم الواسع للثقافة وهو ينبه إلى أن الثقافة "ليست حصيلة الخبرات العلمية المستمرة في واقع الحياة اليومية للإنسان وحدها فقط، فهي أيضا خلاصة تجاربه الروحية والمعنوية التي تملأ أعماقه باليقين والإيمان والاطمئنان والهدوء، ثم هي بعد هذا ناتج تأملاته الدائمة في الحياة والكون والوجود، واجتهاداته لتطوير المعارف وتحسين الأوضاع المجتمعية وتدعيم العلاقات الإنسانية، وإزالة الخلافات والفوارق بين الأمم والشعوب"[3].

من خلال ما سبق يتضح أن مصطلح "الهوية الثقافية" مركب من عديد المكونات، فالهوية الثقافية هي الحقيقة المطلقة للشيء، وهي نمط الحياة ومنظومة القيم والأخلاق، وهي مجموع العلامات والخصائص المميزة للذات عن الآخر في أسلوب حياتها وخبراتها العلمية وتجاربها الروحية والمعنوية، وفي تأملاتها للحياة والكون والوجود، وسعيها لتطوير المعارف وتحسين الأوضاع. ومن هذا التعريف يمكن التأكيد على أن:

---

1 – "مقاييس اللغة" ابن فارس باب الثاء والقاف وما يليهما

2 – مالك بن نبي. مشكلة الحضارة. مشكلة الثقافة. ترجمة عبد الصبور شاهين. دار الفكر. دمشق، ط 4، 1984 ص: 74

3 – محمد حمادي العزيز. الثقافة الوطنية. مجلة دعوة الحق. العدد التاسع/ العاشر السنة 18. أكتوبر 1977/ نونبر 1977، ص: 69

- الهوية الثقافية هي ما في الذات من خصائص وعلامات تميزها عن الآخر، وتعلن حضورها وفاعليتها، فإسهام الذات في المنجز الإنساني العام يتأتى من خلال إبراز ما تتفرد به، ومن خلال التأثير الذي يصنعه هذا المميز لها في الآخر.

- الهوية الثقافية مجالها أوسع من أن يربط بالماضي وما تم إنجازه فيه وإلا انقلب الحرص على الهوية الثقافية إلى اكتفاء بما تم بلوغه آنفا، وإلى جمود يرفض التطوير والانطلاق، فمجال الهوية الثقافية يبحث في تفعيل الثابت ليحرك الراكد في العقل والفكر، ويحقق للأمة طموحها في تدارك التأخير والالتحاق بالركب. إذن هو بحث في الاستفادة من الماضي ليس بوصفه نصا متجاوزا وجزءا من الذاكرة، بل بفتح حوار معرفي يكون فيه هذا الماضي طرفا محاورا يخول للتراث أن يصير ملكا حضوريا، فتتحقق استعادته ويكون دافعا إلى التطور ومرقاة في عملية البناء الحضاري. وهكذا فإن الهوية الثقافية ترتبط بالحاضر وتستحضر المستقبل أكثر من ارتباطها المرجعي بالماضي.

- الهوية الثقافية هي نتيجة تراكمات اجتماعية ومعرفية وصفات وسلوكات تعكس ما يقر في الذات من إيمان واعتقاد، وطابع تنصهر فيه التجارب الروحية والمعنوية والعلمية لتميز هذه الذات عن الآخر المغاير، وهذا لا يعني بالضرورة القطعية بين هذه الذات وهذا الآخر، بل إن التجارب الإنسانية كلها متاحة لإثراء تجربة الذات وهي تطلب الأفضل وتسعى إلى الأخير. لكن وجب التفريق بين انفتاح الذات بوعي يهدي إلى تقويتها ويحقق فاعليتها، وبين الهوس بتجارب الآخر إلى حد الاستلاب والانبطاح. إذن فالاختلاف بين عملية التأثير والتأثر الطبيعية والمطلوبة للذات في سعيها إلى الأفضل وبين الانبهار بالآخر واتباعه قدية وإسوة هو اختلاف بين الحياة والموت: فالأول يحيي الهوية الثقافية ويبحث في استمراريتها، بينما لا يسعى المنبهر إلا إلى تكريس ثقافة الغير، أما ماله فقد أماته وأقبره.

- إن اجتلاب ما عند الآخر لا يمكن أن نقف منه موقف الرفض بدعوى الحرص على الهوية الثقافية والتوجس من الاغتراب الثقافي، لأن الهوية في حقيقتها ومفهومها -كما حددناه أعلاه- تعني دينامية وحركية مستمرة، فالتأثير والتأثر يفرض البحث في التجارب الإنسانية الأخرى إغناء للتجربة الذاتية وإثراء للرصيد المعرفي معنويا كان أم عمليا في طريق التمكين لهذه الذات من أسباب القوة والتطور. وهذا من التثاقف والتلاقح الحضاري الذي يخدم الإنسان في الحال والاستقبال. غير أن ما ينبغي الانتباه إليه هو طبيعة هذا الاجتلاب وكيفية التعامل مع هذا الوافد، فإن رام أصحابه بناء الذات وتلقيح ثقافتها الأصيلة مع مراعاة الخصوصية بتبييء مقولاته لتتلاءم والملامح الشخصية للذات عد ذلك تلاقحا، أما أن يكتفى باجتلاب ثقافة الآخر بديلا يحقق للذات ما حقق للآخر من قوة فهذا من الخبل، ذلك لأن بعد الشقة واختلاف الذوات لا يغفل عن تأثيراته السلبية إلا هالك يحسب في الاتباع المنجاة، ولا يرى أنه يزيد الأمر تعقيدا ويدفع الذات إلى مزيد الفوضى والضياع.

النقد الأدبي المغربي الحديث وأسئلة التحول:

إن الكلام عن النقد المغربي الحديث يرتبط بمدى تأثيره في الساحة الإبداعية المغربية، وبموقف المبدعين منه وهم يستحضرونه خوفا وطمعا، لذلك فإن البداية الحقيقية لهذا النقد لا نراها تبدأ مع قديم التقريظ وجميل التحلية التي تراعي خصوصية العلاقة بين الشاعر وقارئ ما كان يستظل بشجرة النقد – على تعبير ابن رشيق القيرواني – بل كان مداريا مجاملا تتساوق قراءته طيعة مع المنجز كيفما كان، لذلك فإن ثلاثينيات القرن العشرين تعد البداية الفعلية لهذا النقد بعدما تحركت عجلته ليتأمل الإبداع الشعري يبتغي الإصلاح "فالساحة الشعرية بدأت

تعرف نوعا من الإبداع تحت توجيه الكتابات النقدية الجديدة إلى درجة أصبحنا نحس أن شيئا جديدا يولد لأول مرة... وأن شعر المناسبات – على اختلاف أشكاله وأنواعه – بدأ يقل بفضل الكتابات النقدية الجديدة"[1]. ويمكن أن نحدد مراحل تطور النقد المغربي فيما يلي:

***مرحلة البداية:**

يمكن اعتبار الإخوانيات إرهاصات أولى للنقد المغربي الحديث لما اجتمع الأدباء في نواد أدبية[2] كان يمكن لها أن تسير بالنقد الأدبي ليحرق المراحل ويبحث عما يعضد الإبداع ويقويه، غير أنها لم تكن سوى علاقات شخصية تترجم الآراء القرائية فيها متانة العلائق الاجتماعية والثقافية بين أعضاء النادي الأدبي الواحد، لتفوت على النقد المغربي فرص البحث المشترك عن الحلول التي تدفع بالأدب إلى التطور. وهكذا انتشرت التقاريظ والتحليات في المكتوب حبلى "بجميع أنواع المدح والإطناب على الكاتب والمؤلف، دون الإتيان بأدنى ملاحظة أو فكرة مخالفة أو مؤيدة"[3].

ولم يتقبل المبدع خلال هذه المرحلة من القارئ أدنى الملاحظات التي نبهت إلى السقطة أو الخطأ، فألف "ألا يوجه سهام النقد إليه ولا يعير شيئا منه، وأن يراعي فيه حق الأخوة الذوقية، وحق الأخوة يقتضي الثناء والتقريظ"[4].

ولعل أهم حدث سيكسر هذه العلاقة بين المبدع والقارئ هو ظهور الصحافة وانتشار الجرائد والمجلات التي تعنى بالثقافة، فعلم الأديب أنه ما عاد يكتب لنفسه ولا لخاصته "ناديه

[1] – أحمد الطريسي أعراب. الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب. من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط 1992، ص: 46

[2] – من أمثلة النوادي الأدبية: نادي محمد بن إبراهيم – نادي المختار السوسي – النادي الجنداري ...

[3] – عبد الجليل ناظم. نقد الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ص: 41.

[4] –عبد الجليل ناظم. نقد الشعر في المغرب الحديث. (م.س)، ص: 40

الأدبي"، فشكل هذا التغيير في العلاقة "فرصة النقد السانحة التي طالما انتظرها ليبث وجوده ويكشف هويته"[1].

التفت النقد المغربي صوب الشرق، فالغرب عدو غاز محتل قد يؤدي الانفتاح على ثقافته إلى غزو ثقافي أيضا، فاطلع المغاربة على البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي وتتبعوا كتابات العقاد وطه حسين والرافعي، ومن ذلك ما وجدناه من "دراسة مستفيضة تشيد بعبقرية أحمد شوقي الشعرية نشرتها "مجلة المغرب "بمناسبة الذكرى الأربعينية لوفاته... إلى جانب ذلك وجدنا دراسات أخرى تناولت بالدرس أعلام مدرسة النهضة والديوان وأبوللو"[2]. وهكذا أكب المغاربة على إنتاجات المشارقة يفيدون مما تم بلوغه، ولم يكن هذا الإكباب سلبيا استهلاكيا بل إنهم درسوا هذا المنجز وأتوه من كل ركن، ومن ذلك أننا وجدنا "محمد ابا حنيني يكتب عن العقاد وطه حسين والبارودي، ووجدنا عبد الكبير الفاسي يكتب حول آثار الرافعي، ووجدنا سعيد حجي يكتب حول آثار طه حسين وحافظ وأحمد زكي أبي شادي..."[3] مما انعكس على النقد المغربي في مواضيعه ومواقفه وإشكالاته وقضاياه وهو الذي أطل على المذاهب الفكرية والنقدية الأوربية من نافذة المشرق العربي، فتحركت مياهه الراكدة تولدت عن حركتها سجالات أدبية في سعي لم يخل من انطباعية، التزم فيها الناقد بالمعايير الكلاسيكية القديمة، فمال إلى "الجانب الذوقي مع التركيز على المعايير اللغوية والنحوية والعروضية لتتبع خطأ أو لحن أو كسر

---

[1] – محمد خرماش. النقد الأدبي الحديث في المغرب 1900-1956، مطابع إفريقيا الشرق. البيضاء. ط 1988، ص: 47

[2] – أحمد الطريسي أعراب. الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب. المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1987، ص: 182

[3] – المصدر نفسه

في الوزن، وظل في مجمله مرتبطا بالمقاييس النقدية القديمة".[1] رغم أننا بدأنا نستشعر فيه جدة فاقت الانبعاث واتساعا في المتناول من الموضوعات والقضايا "أملته الصراعات الثقافية والسياسية المحتدمة بصدد الموقف من اللغة ومن الصراع بين القدماء والمحدثين، ومن النموذج الأنسب للاحتذاء: التقليدي الموروث أو المشرقي الحديث أو الغربي المنقول عبر الترجمة والاقتباس، وبصدد الهوية الممكنة للأدب المغربي"[2]. واستمر الأمر على هذا الحال إلى ستينيات القرن العشرين على يد نقاد ملأت آراؤهم الدنيا وشغلت الناس بحثا عن "إضفاء الشرعية الفنية والجمالية على نصوص الأدب المغربي الحديث تكريسا للهوية الأدبية المغربية"[3].

***مرحلة التأطير المنهجي بمسحة إيديولوجية:**

تتجاوز هذه المرحلة في النقد المغربي العقدين وصولا إلى بداية ثمانينيات القرن العشرين، فقد شهدت الساحة الثقافية زحفا إيديولوجيا تبنى الواقعية الاشتراكية اختيارا لم يقف عند حدود الظاهرة الأدبية، بل تعامل مع الإنتاج الفكري كله بوصفه خديما للقضية الاجتماعية. وارتباطا بذلك فقد كان المضمون قطب الرحى الذي تدور في فلكه فنية النص وشعريته. والأدب الملتزم هو ما انخرط في خدمة المجتمع بوصفه إنتاجا فوقيا تتحكم فيه البنية الاقتصادية، لذلك يجب على الأديب أن يستجيب إلى التطلعات التي يتشاركها مع الفئات العريضة التي يمثلها. وهكذا

[1] – عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. من 1830 إلى 1990. منشورات النادي الجراري. مطبعة الأمنية الرباط. الطبعة الأولى 1997، ص: 84

[2] – عبد الحميد عقار. "تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب". ضمن كتاب "تحولات النقد الأدبي المعاصر بالمغرب". منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط وزارة الثقافة. مطبعة دار المناهل 2009، ص: 23/22

[3] – المصدر نفسه، ص: 23

صارت مهمة النقد هي تحليل الإنتاج الأدبي "بهدف تجسيد الكيفية التي يتم بها استعمال الأدب في المجتمع، والوظائف التي يضطلع بها الأدب في الصراع الثقافي والقيمي والرمزي"[1].

تعتبر هذه المرحلة بداية الاتصال المباشر للناقد المغربي بالنقد الغربي دون وساطة مشرقية، ويكفي أن نتفحص النقد آنئذ لنجد تأثر الناقد المغربي بالمرجعية السوسيولوجية الغربية في مظانها بعدما تأثر بروادها أمثال جورج لوكاتش وغولدمان وألتوسير وغيرهم، يقول إدريس الناقوري: "قرأت أيضا لبعض أقطاب هذا المنهج وخاصة منهم ألتوسير وبارت وغولدمان، وكنت متأثرا بغولدمان الذي كان أقرب هؤلاء إلي"[2]. والحقيقة أن النقاد المغاربة بينوا اعتمادهم على النقاد السوسيولوجيين الغربيين واستفادتهم منهم، "هذه الاستفادة تبقى أساسا مرتبطة بالمنهج الجدلي وموظفة له بل ونابعة منه"[3].

كانت هذه اللحظة فارقة في مسير النقد المغربي الحديث والمعاصر وهو ينفتح على النقد الغربي ويتأطر بالمرجعية السوسيولوجية، فقد انتقل إلى ترجمة مقولات المنهج الغربي وبخاصة الفرنسي معتمدا على ترجمات[4] تودروف الفرنسية لنصوص الشكلانيين الروس وغيرها من الترجمات التي حفزت النقاد المغاربة على الإقبال والاشتغال بالمرجع النقدي الفرنسي ترجمة ودراسة وتطبيقا، فعرف " النقد الأدبي بالمغرب البداية المنظمة والمنهجية الأولى لبعض تحولاته الأساسية والناسجة لبعض خصوصياته باعتباره خطابا ليس له موضوعه المحدد فحسب، بل له

[1] – المصدر نفسه، ص: 24

[2] – إدريس الناقوري، دفاعا عن المنهج الاجتماعي، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 9، السنة الثالثة 1978، ص: 19

[3] – نجيب العوفي. المنهج الجدلي حدود متحركة ولا نهائية. مجلة الثقافة الجديدة. عدد 9. السنة الثالثة 1978 ص47

[4] – بعد ترجمته كتاب "نظرية الأدب: لنصوص الشكلانيين الروس" سنة 1965 وكتاب "مورفولوجية الخرافة" سنة 1971

كذلك إطاره النظري الفكري والمنهجي المتميز والمتفاعل مع غيره من الدراسات والعلوم المجاورة"[1].

لم يكن للنقد الأدبي المغربي أن يبقى حبيس التأطير الأيديولوجي، فسرعان ما ولد الحجر الاجتماعي رفضا لهذا التصور، ودخل النقد المغربي مرحلة التجريب ينهل من المناهج المختلفة ما يراه الأنسب في قراءة النص الإبداعي ومقاربته.

***مرحلة التجريب:**

بعد سنوات السبعين أحس النقد بالوطأة السياسية والإيديولوجية على الأدب فبدأت الأصوات تتعالى ضد أن تكتم أنفاس الإبداع وتغتال حريته، فانطلق البحث عن بدائل تحرر الأدب من قبضة الإيديولوجيا، فانفتح النقد المغربي على النقد الغربي مستفيدا من ترجمات عربية محلية ومشرقية، وتعزز هذا الانفتاح بالمؤسسات الجامعية المغربية وباحثيها الذين اتجهوا إلى تنويع مراجعهم النقدية، حتى أضحت الجامعة ورشة علمية أتاحت للباحث فيها أن يختار من المناهج والمقاربات مما يراه الأنسب في قراءة الإبداع وما يتماشى ومرجعياته العلمية.

كان من الطبيعي أن يتمرد النقد المغربي على السلطة الإيديولوجية، فان من أوجه هذا التمرد أن شغف الناقد مع بداية الثمانينيات بالخطاب النقدي الداخلي المتمثل في المنهج البنيوي، بعدما توجه فيه إلى التعامل مع النص انطلاقا من بنياته اللغوية و أنساقه المختلفة... ومع التوسع في استثمار مقولات المنهج البنيوي و تطبيقها على النص الإبداعي ظهرت نقائصه ومحدوديته بسبب الاهتمام الحصري بالأنساق اللغوية الداخلية وعزلها عن السياقات والمرجعيات الاجتماعية والنفسية والتاريخية، وسرعان ما تقلص الحجم التداولي للمنهج البنيوي. لتبدأ مرحلة

[1] – عبد الحميد عقار. تطور النقد الدبي الحديث بالمغرب، (م.س)، ص: 23

البحث عن آفاق نقدية جديدة وبدائل تأطيرية أكثر فاعلية، فدخل النقد المغربي منعطفا إبيستمولوجيا بدأ فيه بتقديم التساؤلات والإشكالات واقترح فرضيات ودعا إلى التحقق من صحتها في وقفة مع الذات لم يقف فيها ناقلا مترجما للمعلومة فقط، بل إنه أدلى بدلوه يتأمل ويتوقع ويحدد عناصر القوة والضعف في المقاربات النقدية ويراجعها، في وقت "تأثرت العلوم الإنسانية بصفة عامة والتاريخ والنقد بصفة خاصة بهذه المراجعة، فتوجه كل منهما يعيد النظر في ممارسته".[1] وهكذا جمع الناقد بين التنظير والممارسة، وانفتح على مختلف المناهج والنظريات يسائلها ويجرب طرائقها في التحليل، وينظر في نتائجها الممكنة في ظل تخلي هذا النقد عن البحث في الحقيقة الثاوية بين ثنايا النص، والبحث بدل ذلك عن النص نفسه "إيقاعه، نظامه والقوانين المتحكمة في إنتاجه وتداوله، وتشكلات مكوناته ونسيجه العلائقي، باختصار، ممكناته التي لا تنتهي"[2]. فتمثل الناقد المغربي مختلف المناهج النقدية ووظف اقتراحاتها وأغنى مقولاتها ورؤيتها بحثا عن فعالية وملائمة أكثر لإبداع له من الخصوصية ما يمنحه من التعالي عن هذه التأطيرات في مظانها ومصادرها الأصلية.

وهكذا فقد انفتح النقد المغربي على المناهج الحداثية كالبنيوية والسيمولوجيا والبنيوية التكوينية والتداولية وعلى نظريات ما بعد الحداثة كالتفكيكية وعلم النص ونظريات التلقي... ولم يقف عند استهلاكها بفضل قدرة النقاد المغاربة على التنظير والاقتراح المنهجي، لكن لم يكن ذلك كفيلا بان يتيح لهذا النقد أن ينتقل من التمثل والتوظيف المنهجي المبني على استعارة المفاهيم المنهجية إلى التأصيل النظري الذي ينبني على الأسس الفلسفية يقترح جهازا مفاهيميا

---

[1] – عبد الرحمان المساوي. النقد والتاريخ. دراسة في نشأة تاريخ النقد الأدبي عند العرب. وليلي للطباعة والنشر. مراكش. الطبعة الأولى 1996، ص: 10.

[2] – عبد الحميد عقار. تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب. (م. س) ص: 26.

شموليا ينفتح على العوالم النسقية النصية وعلى الارتباطات السياقية والمرجعية، ويراعي مختلف التجليات الفنية للنص الأدبي ويتيح إعادة اكتشافه من جديد.

النقد المغربي الحديث وسؤال الهوية:

إن النظر في مسار النقد المغربي الحديث يفضي إلى إدراك انشغاله المطرد بالمنهج النقدي انشغالا كبيرا، حيث بات التأطير المنهجي مستحضر القارئ في اقتحام عقبة النص الإبداعي وهاجسا ولد من التراكم الفكري ما جمع بين التنظير والتطبيق، ومهد لاختيارات القارئ وهو يبحث عن فعالية الخطاب النقدي في مقاربة النص التراثي الإبداعي. لذلك فإن من أهم الإشكالات التي راودت النقد المغربي الحديث هو كيفية إيجاد الصيغة التي تمكنه من مقاربة النصوص التراثية بتأطيرات نقدية غربية. ومع التسليم باستحالة الحديث عن خصوصية نقدية خالصة في ظل العجز عن صياغة تصور شمولي لتأطير منهجي ينطلق من الخصوصي وينفتح على الكوني، لا يمكننا أن نتغافل عن حضور الهوية الأدبية في النقد المغربي الحديث منذ بداياته إلى اليوم، بل إن سؤال الهوية لازم أسئلة المنهج نفسها وأسهم في تنوع التوظيف المنهجي، فقد راعى الناقد– وهو يتعامل مع الإبداع المحلي– حضور الخصوصية وفعالية التراث وتأثير الثقافة الأدبية الشخصية في هذا الإبداع، فلم "تعد العلاقة بالتراث تقف عند حدود التحقيق والتحضير العلميين... ولا عند حدود دراسته من منظور التاريخ الثقافي والحضاري المقارن. لقد اغتنى هذا التوجه بأن أصبح التراث موضوعا لإعادة القراءة والاكتشاف والبناء"[1] في صيغة توافق بين المحلي والكوني عجيب.

[1] – عبد الحميد عقار. تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب. (م. س) ص: 28

إن الهوية الثقافية العربية في النقد المغربي الحديث لا تقف عند حدود دراسة النصوص التراثية– شعرا كانت أم نثرا– وفق ما تقتضيه طرق التحليل وإتاحات التأويل المنبثقة عن المناهج النقدية الغربية، فلقد ولى عديد الباحثين وجوههم شطر الإبداع التراثي يقاربونه، ولا تكاد تستشعر في مقاربتهم عبق التراث ولا طعم الخصوصية، بل إن بعضهم تاه في عتمة المفاهيم والمصطلحات المنهجية ففقد الخيط الناظم للمرجعية الفلسفية وللرؤية التحليلية الخاصة بالمنهج فأفقده فعاليته، وأفقد "النصوص والآثار هوياتها الأدبية والجمالية والمعرفية، حيث تكاد تنزل منزلة الشاهد لدى النحوي أو البلاغي أو الفقيه"[1].

إن الهوية الثقافية للنقد المغربي تعني الاهتمام بالتراث الإبداعي من أجل استكشافه من جديد، وبلوغ شواطئه العذراء التي لم تدركها كثرة التناول ولا تكرار الدراسات، والحقيقة أن أوبة النقد إلى التراث الإبداعي جلّت قوته وقدرته الدائمة على الحياة، وأظهرت أن " التراث بمعناه الحي ليس تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة ومن الواجب أن يعاد عرضه كل فترة من الزمن على ذوق تلك الفترة"[2]. ولا شك في أن هذا سيزكي الاعتبار الذي يرى التراث طرفا حواريا لا مناص من استعادته فهما ومعرفة وتأملا ومحاورة، أما نظرة التجاوز التي تجعل هذا التراث مجرد مرحلة تاريخية تحيل على زمن ماض فإنها تبني حاضرا لقيطا لا نسب له ولا أصل، وتغفل عن أثر الماضي الذي لبث فينا يؤثث الجوانب الشخصية، بل ويبني ذائقتنا ومعرفتنا الجمالية.

---

[1] – المصدر نفسه، ص: 28

[2] – صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. الطبعة الثالثة 1982، ص: 5

لقد أبدع مجموعة من النقاد المغاربة في تعاملهم مع التراث الإبداعي فهيأوا لهذا التعامل من ظروف التميز ما حقق للنقد المغربي السبق العربي والتمكين والتأثير[1]، فقد اختاروا من المناهج ما يخدم قراءاتهم واستعملوا من الميكانيزمات والأدوات المنهجية ما حقق لقراءاتهم الفعالية، وهم الذين حرصوا على تكييف مقولات المنهج لتتلاءم وخصوصية النص التراثي في عملية تبييء دقيقة، ويكفي المتتبع أن يقرأ "المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام" ليقف على الوعي المنهجي الذي يؤطر الممارسة النقدية لإدريس بلمليح، وبخاصة لما استعان بنظرية التواصل ووظائف اللغة عند جاكبسون ممزوجة بنظرية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، في سعيه إلى الإحاطة بالتلقي العربي للنصوص التراثية. بل إن المتتبع ليعجب من قراءات محمد مفتاح للنص الأدبي القديم في مشروع نقدي فكري رصين زاوج بين الضوابط الفنية العربية القديمة ومقومات الخطاب النقدي في المناهج الغربية، فحقق من التوليف النقدي الواعي بالعلاقة الدقيقة بين الخصوصي والكوني. وابتعث التراث– نقدا وإبداعا– طرفا محاورا له من الحضور الحي ما يغني الأدب ويثريه.

إن إعطاء الأمثلة في هذا المقام بإدريس بلمليح وبمحمد مفتاح قد يهضم حقوق نقاد مغاربة آخرين انقلبوا إلى التراث واهتموا به حتى "غدا حضوره في النقد الأدبي لذلك إشكاليا، إذ يسعى النقاد من خلال أشكلته إلى البحث عن نسق ينظم فوضى هذا التراث ويستنبط قوانين إنتاجه واشتغاله وتداوله، ويستكشف منابع سلطته المتجددة التأثير"[2].

[1] – قوة النقد المغربي تتمثل في المنجز النقدي والحضور اللافت للنقاد المغاربة وما حصدوه من جوائز عربية رفيعة في هذا المجال.

[2] – عبد الحميد عقار، تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب، (م.س)، ص: 28

إن الهوية الثقافية تتطلب أيضا التنصيص على حضور هذه الهوية في الإبداع واقتفاء أثرها فيه وإظهارها للقراء، فقد انفتح عديد المبدعين على الإبداع الكوني واهتبلوا به فقلدوه على مستوى الشكل والبنيات المعنوية وعلى المستوى الفني والمستوى القيمي، فغابت في الإبداع خصوصيته بعدما نطق بثقافة غيره بلسان عربي مبين، وأوغل في الاغتراب حتى عزفت الذائقة القرائية عنه.

إن التلاقح الثقافي ضرورة للاستمرار والتطور الحضاري، غير أنه لا يعني أن يتحول المبدع بوقا ينقل وترجمانا يغفل عن المقومات الشخصية، فيرتمي في أحضان الآخر سليبا ممتلكا.

لما أطل الشعراء العرب في بداية القرن العشرين على التجارب الشعرية الغيرية وافتتنوا بها، ما كان لهم أن يقبلوا إحياء النموذج القديم أمام الحاجة التعبيرية التي رأوها أعظم من أن يحصرها الشكل القديم، فبدأت مرحلة نقدية تنظيرية للشعر نقمت الإطار الشعري القديم، وتعالت الصيحات تدعو إلى تحريره من الأصفاد الموسيقية والشكلية واللغوية والموضوعاتية والتعبيرية القديمة، وقد لاقت هذه الدعوات رضا الفعاليات الإبداعية، فغامر مجموعة من "الشعراء مغامرة فنية للخروج بالقصيدة العربية من سجنها الذي حبست فيه قرونا وقرونا إلى آفاق أكثر رحابة وأكثر خصوبة وامتلاء"[1]. وأمام هذه المحاولات التي أرادت تجريد الشعر العربي الحديث والمعاصر عن خلفياته الشكلية ومرجعياته الفنية والمعنوية، جاءت ردة فعل نازك الملائكة التي رفضت هذا الاتجاه ووضعت بديلا ربط الحركة التجديدية بالشعر العربي القديم، من خلال اعتماد التفعيلية وحدة إيقاعية وموسيقية اعتمادا يضمن الارتباط بالمرجعي من جهة، ويتيح حرية أكبر وحركية فكت القيود الشكلية التي عاقت الخيال ومنعت الألسن من القول والتعبير.

[1] – عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة بيروت. طبعة 2007، ص: 62

وبذلك تمكنت نازك الملائكة من الوقوف في وجه من كان يعتبر الوزن حاجزا فأراد التبرؤ منه جملة وتفصيلا، لكنها تنبهت إلى خطورة هذا المسعى وحذرت من الانسلاخ الذي قد يضيع للشعر خصائصه ويقوض أسسه... وتضيع معه هوية الأمة الإبداعية وتصير إلى ذيلية واتباع.

وبفضل الارتباط بالتراث الإبداعي والنقدي القديم، متمثلا في رد فعل نازك الملائكة تجاه دعوات التحرر تلك، انتهى الأمر إلى اقتراح أشكال تطورية للشعر العربي الحديث والمعاصر دون أن تحقق هذه الأشكال بديلا أو عديلا للقصيدة، ولا زال الحضور التراثي في شعر اليوم قويا مؤزرا.

إن الهوية الثقافية في النقد الحديث تقتضي أن يطلع النقد الحديث على التراث النقدي العربي القديم، ولا يعمل بما يصلح من اقتراحاته وأدواته الإجرائية فقط، بل أن يبحث في تصوراته النظرية والتطبيقية مع مراعاة علاقاته وسياقاته وبواعثه الظاهرة والباطنة، وأن يدرك الاعتبارات الموجهة للرؤى النقدية، ويسعى إلى تنظيم اتجاهاته واستخلاص القواعد المتحكمة في إنتاجه وفي طرق اشتغاله، كل ذلك لمعرفة حجم تداوله ومدى تأثيره في الإبداع القديم من جهة، ولوضع الأصبع على أسرار سلطته المستمرة في إبداعنا الراهن، وفي تلقينا لهذا الإبداع. ولا شك في أن مجموعة من النقاد المغاربة والعرب اهتموا بالدرس النقدي القديم، واستطاعوا إحياء مائت أقبره التغافل القرائي، ومن هؤلاء الباحثين رشيد يحياوي في "شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم"، وجابر عصفور في "قراءة التراث النقدي"...

لا شك إذن في أن الهوية الثقافية العربية تحضر في النقد المغربي الحديث والمعاصر بهذه الأشكال على اختلاف بين النقاد ودرجات في العمق التداولي لقضايا التراث الإبداعي والنقدي،

لكن الأكيد أن إذكاء روح الهوية العربية في المتن النقدي الحديث رهين باقتراح منهج نقدي أو تأطير تنظيري عربي خالص ينطلق من الخصوصية العربية إبداعا ونقدا، وينفتح على التجارب الكونية المختلفة.

التأطير المنهجي وسؤال الهوية:

تستمر مرحلة التجريب والتنظير إلى اليوم، ولا يزال النقد المغربي بوصفه رافدا من روافد النقد العربي يجتلب من النقد الغربي مناهجه وملاهجه، ولقد تمايز النقاد في اجتلابهم واختلفوا، فمنهم من أحسن الصنع وأتقن، فأخرج من النصوص الإبداعية ماءها ومرعاها، ومنهم دون ذلك.

يتجه العالم اليوم إلى تقبل انتشار الثقافة الغالبة بعدما ضربت العولمة فيه أطنابها، فتخلى ضعيف الثقافة عن هويته وانمحت ملامحها فيه طوعا، وتزيى بلبوس الثقافة الغربية في ملبسه ومأكله ومشربه وإبداعه وهواياته وطموحاته ورغباته، أي في فكره وشخصيته كلها، سهل ذلك الطفرة الهائلة التي عرفتها نظم الاتصال والتواصل، والتي مكنت للثقافة الغربية في العالم كله. والخطر كامن في هذا الجديد: فإن أطل النقد على الغربي ليستفيد وليتابع الإبداع وهو يخترق الحدود وينفتح على التجارب الغيرية، فإن الخشية في أن يكون هذا بداية غزو ثقافي غيري لأدبنا، لن يقف عند حد التلاقح والمثاقفة، بل سيقتل في الذات العربية المبدعة والقارئة الفنية الأصيلة بعد أن يفقد التراث الأدبي فاعليته وتأثيره وسلطته، وانظر على سبيل المثال كيف تسللت أنماط إبداعية إلى جسد الإبداع العربي حتى صارت اليوم معتمد المبدعين ومحفل النقاء،

ولقد دعا من الدعاة إلى هذه الأنماط بديلا عن القصيدة... وماهي في الحقيقة سوى سراب يحسبه الظمآن ماء.

لأجل ذلك، فإن أخطر الانتقالات النقدية في مسير النقد العربي يكمن في مرحلة ما بعد الحداثة لأنها تواكب زمن استفحال العولمة.

من جهة أخرى فقد واكب النقد المغربي التحولات النقدية الغربية بعدما انفتح النقاد على المناهج وخبروها وعملوا بها وانتقدوا قصورها واقترحوا ما يغطي هذا النقص فيها بعد تملكوا من القدرة التنظيرية ما يدل على وعي نقدي كبير، لذاك فإننا نكاد اليوم نقتنع بقدرة النقد المغربي على اقتراح تأطيرات نقدية شمولية بجهاز مفهومي دقيق ينطلق من المحلي ليبلغ الآفاق وينال الاهتمام الكوني. ومرد ذلك إلى مبلغه من التنظير والميتانقد المؤسس على الضوابط العلمية التي ترنو إلى الفعالية والدقة والشمولية.

عندما نتحدث عن اقتراح تأطير نقدي شمولي سرعان ما يتبادر إلى الذهن نظريات التلقي التي تحتل مكانتها المتميزة بين المناهج الأدبية والنقدية المختلفة، ولعل من أبرز ما حقق لها ذلك هو أنها لم تقف من مكونات العمل الأدبي موقف الإقصاء، فهي لم تركز حصرا على المتلقي بوصفه المحدد الأوحد للعمل الأدبي ولقيمته الفنية، بل إنها حاولت استيعاب الأبعاد المختلفة للعملية الإبداعية، وانفتح منظِّروها على مختلف المنظورات والاتجاهات ليصنعوا نتاجا من تراكمات نظرية ومنهجية متعددة، و"تركيبا لاتجاهات وتيارات مختلفة بل ومتعارضة، وهو الشيء الذي يعكسه غنى الخلفية المعرفية التي تستند إليها جمالية التلقي"[1]. ويتأكد هذا الفعل الانفتاحي في عمل هانس روبرت ياوس، وهو الذي اهتم بتاريخ الأدب، فسلك مسلكا وسطا

[1]- عبد العزيز طليمات. "فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات: قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر". نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة محمد الخامس. مطبعة النجاح الدار البيضاء 1993، ص: 150.

انتهل فيه من التنظيرات التاريخية المختلفة، ويتأكد ذلك من خلال عمل فولفغانغ إيزر أيضا، وهو المهتم بنظرية الوقع الجمالي التي تنبني على الجمع بين المكونات الأدبية من نص وقارئ وما يحدث التفاعل بينهما، لأن "الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها"[1].

لقد شكلت القراءة بارتباطاتها المختلفة وبافتراضاتها المتعددة وسيلة وسّعت بها نظرية التلقي دائرة اهتماماتها، فلم تركن إلى مكون دون مكون، ولم تحصر نفسها في زاوية تحد من انطلاقها وانفتاحها، فهذه المكونات بطبيعتها فيها من الترابط ما يخلق الأساس القرائي المتمثل في المفهوم التفاعلي الذي لا يتبلور إلا باجتماع كل شركاء التواصل الأدبي من كاتب ونص وقارئ وواقع اجتماعي ومرجعيات وذخيرة... وهذا ما يعطي نظرية التلقي دينامية تمكن من مقاربة النص الأدبي بهدف تحقيق التواصل التفاعلي معه، ولعل ما يزيد نظرية التلقي ليونة وحركية هو عدم التنصيص على آليات وتقنيات جاهزة يعتدّ بها القارئ في قراءته للإبداع، بل تُرك المجال مفتوحا للقارئ حتى يصل إلى تحقيق التفاعل مع النص، لتجعل جمالية التجاوب هذا التفاعل معتمَدها الذي تنطلق منه في وصفها لكل المكونات المتدخلة فيه، عبر "إيجاد الوسائل لوصف عملية القراءة باعتبارها تفاعلا ديناميا بين النص والقارئ"[2].

[1]- فولفغانغ إيزر. فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ترجمة حميد لحميداني. الجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1995. ص: 12.

[2] - المصدر نفسه. ص: 55.

إن هذه الصبغة الشمولية في نظريات التلقي إن دفعتنا إلى اعتمادها إطارا نقديا مناسبا، فإن فيها بالمقابل شوائب لابد من التفكير في إزالتها بما يفسح المجال لمزيد من الشمولية والإمكان. ومن ذلك:

- ضرورة النظر في البعد الحداثي الذي يتصف به المقترح التاريخي الذي يعتمد على تتبع التفاعل القرائي مع النصوص الجديدة التي تنسف أفق التوقع...
- إعادة النظر في الاعتبار التطوري للقطب الفني لدى القارئ، والذي من خلاله يتم وصف التجربة الجمالية الحالية أعلى مرتبة من التجارب الجمالية قبلها...
- رد الاعتبار لمقصدية المؤلف دون إغفال محورية عملية القراءة بوصفها إنتاجا جديدا... والاهتمام بالسياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية للمؤلف والمتلقي...
- تبسيط الفعل التاريخي بسبب استحالة القيام بمهمة التأريخ وفق مقولات إيزر بما تتطلبه من مواصفات تعجيزية تتطلب منه أن يكون قارئا خارقا...

ولكن هذه الملاحظات لا تمنع من القول بإمكانية استغلال مقولات هذه النظريات وتحويرها لتتناسب وخصوصية الإبداع المحلي في طريق مواكبة التطور القرائي والتمكين لخصوصيتنا الإبداعية وهي تواجه هذا السيل الجارف من الإنتاج الثقافي الغربي.

إن الاستعانة بمرونة الإطار النقدي المتمثل في نظريات جمالية التلقي وتكييفها لتصير أكثر شمولية تبقى بديلا عن الارتماء في غربة المناهج النقدية الغربية، فهي تحقق المواكبة وتعزز الحضور الإبداعي والثقافي والعربي وتنتقل بالنقد من الاستلاب إلى الفعالية.

لائحة المصادر والمراجع:

أولا: الكتب:

1. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الأمانة، بيروت، الطبعة الأولى 1971.
2. أحمد الطريسي أعراب. الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب. من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط 1992.
3. أحمد الطريسي أعراب. الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب. المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1987.القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط 1992.
4. إدريس الناقوري، دفاعا عن المنهج الاجتماعي، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 9، السنة الثالثة 1978.
5. ابن خلدون. المقدمة. تحقيق: ا.م كاتر مير. طبعة باريز 1858.
6. صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. الطبعة الثالثة 1982.
7. عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. من 1830 إلى 1990. منشورات النادي الجراري. مطبعة الأمنية الرباط. الطبعة الأولى 1997.
8. عبد الجليل ناظم. نقد الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
9. عبد الرحمان المساوي. النقد والتاريخ. دراسة في نشأة تاريخ النقد الأدبي عند العرب. وليلي للطباعة والنشر. مراكش. الطبعة الأولى 1996.

10. عبد العلي الودغيري. اللغة والدين والهوية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط 2000.

11. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة بيروت. طبعة 2007.

12. فولفغانغ إيزر. فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ترجمة حميد لحميداني. الجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1995.

13. مالك بن نبي. مشكلة الحضارة. مشكلة الثقافة. ترجمة عبد الصبور شاهين. دار الفكر. دمشق، ط 4.

14. مجموعة باحثين. تحولات النقد الأدبي المعاصر بالمغرب". منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط وزارة الثقافة. مطبعة دار المناهل 2009.

15. مجموعة باحثين. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة محمد الخامس. مطبعة النجاح الدار البيضاء 1993.

16. محمد خرماش. النقد الأدبي الحديث في المغرب 1900-1956، مطابع إفريقيا الشرق. البيضاء. ط 1988.

ثانيا: المعاجم:

1. مقاييس اللغة" ابن فارس.
2. لسان العرب، ابن منظور.
3. "كتاب التعريفات" محمد بن علي الجرجاني.
4. معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا" بيير بونت وميشال إيزار وآخرون.

ثالثا: المجلات:

1. مجلة دعوة الحق. العدد التاسع/ العاشر. السنة 18. أكتوبر 1977.

2. مجلة الثقافة الجديدة. عدد 9. السنة الثالثة 1978.